WESTFIELD COLLEGE LIBRARY

Author ..... Zech, P. .....

Class. No. ..... PT 2635.I65 .....

Accession No. ..... 28941 .....

QMW LIBRARY
23 0914223 7

WITHDRAWN
FROM STOCK
QMUL LIBRARY

028941
12.7.46

Rainer Maria Rilke

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/rainermariarilke0000unse_m5v5

R. M. Rilke

Rainer Maria Rilke

Der Mensch und das Werk

von

PAUL ZECH

Wolfgang Jess Verlag in Dresden

WESTFIELD COLLEGE
LIBRARY

1930

Mit einem Bildnis Rilkes
nach dem Gemälde von Oskar Zwintscher

Copyright by Wolfgang Jeß Verlag in Dresden

Druck von Paul Schlesier in Dresden

Vorbemerkung

Vorbemerkung

Ein Zeitabschnitt, so lärmend durchtobt von der Umschichtung aller Werte wie dieser, den wir gerade durchleben müssen mit einem ungeheueren Verbrauch an körperlichen und geistigen Spannungen, wird immer in einem frostigen, wenn nicht gar schroff ablehnenden, Gefühl zur Dichtung stehn. Aus dem Kreislauf aller Dinge erfahren wir Maß und Gewicht solcher, dem Dichtwerk feindlichen, Epochen; und damit auch gleichzeitig die Mittel, bis zu den letzten Verästelungen der Ursachen vorzustoßen. Aber selbst wenn wir auch wissen, daß uns weder das Erkennen der triebhaften Elemente, noch die Organisation des Widerstandes gegen die feindlichen Mächte so stark machen können, um die verlorenen Positionen wieder

zurück zu erobern, darf uns nicht resignierende Stummheit, auch kein bewaffnetes Abwarten ausschließliches Mittel der Verteidigungsstellung sein. Wir geben uns völlig auf, wenn die Kräftekreise der Aktivität uns nicht in dauernder Durchblutung bewegen. Wir siechen zwischen zwei Generationen spurlos hin, wenn wir uns nicht zu jenem Brückenbogen hochwölben, der die lebendige Bildung und Bindung zwischen dem hingreisenden Gestern und dem blühhell aufsprossenden Morgen vollzieht. Auf die Entfesselung der Leistungen ausschließlich wird es ankommen, wenn wir uns auf der Spur zum Ewigen behaupten wollen. Auf eine Herausforderung von solcher Schwere kann nur ein Bekenntnis folgen, die Identifizierung mit der schöpferischen Tat, der wir in gläubiger Jüngerschaft nachgefolgt sind bis zu dieser Stunde. Es sind bestimmt nicht wenige Hände, die aus dem grauen Urstoff des Alltags das geistige Weltbild der Literaturepoche zwischen dem Ablauf des Naturalismus und dem kurzen aber entwicklungskräftigen Zwischenspiel des Expressionismus geformt haben. Dazu liegen in dieser schöpferisch tätigen Vielheit auch noch soviel Unterschiedlichkeiten in der Dynamik der Tempera-

mente, in den, dem Weltanschaulichen und dem Erderleben verhafteten, Spannungen, daß wir bei einer Aussage von den räumlichen Gebundenheiten dieses Buches uns nur an diejenigen Persönlichkeiten und deren Werk halten können, die durch den Anstoß eines äußeren Geschehnisses irgendwie nach vorn gedrängt werden, und augenblickskurz durch die aktuellen Registrierungen der Tageszeitungen geistern. Und hier stoßen wir endlich auf einen Dichter, der sich nicht erst seit gestern, und nicht erst seit seinem Eingang in das Erderlebnis jenseits unserer Erden als eine Persönlichkeit von hohem Rang erweist. Und gar im Künstlerischen ward er zur Erscheinung, die so strahlend über den grauen Schichtungen des Durchschnitts in allen Lebensformen erhoben ist, daß eine ganze Generation von künstlerischen und kunstgenießerischen Menschen um ihn kreist und empfangene Befruchtungen weiter hinaustreibt zu den purpurnen Horizonten der Ewigkeit. Schon zu allen Zeiten sind die Dichter von einem stärkeren Einfluß auf ihre Mitwelt gewesen, als die schöpferischen Köpfe aus anderen Geistesbezirken. Wenn diese Einwirkung äußerlich auch nicht berechenbar ist mit den Mitteln statistischer

Tabellen und Rentabilitätslehren, so enthüllt sich dem Hellhörigen und Tiefsichtigen doch die Kurve, welche das allgemein Fortschrittliche in wahrnehmbaren Linien aufzeichnet. Wir brauchen nicht gleich immer an das stabile Beispiel „Goethe" zu denken. Auch auf Nietzsche bedarf es keiner Hinweisung mehr. Auf Stefan George nicht und Gerhart Hauptmann.

Wenn hier aber der Name Rainer Maria Rilke ausgesprochen wird, so geschieht es nicht so sehr, einen Toten zu feiern, als vielmehr, die unerhörte Persönlichkeit eines künstlerischen und glühenden Menschen näher in uns hineinzurücken, und, entzündet von seinem Werk, Tiefe und Weite der künstlerischen, geistigen und ethisch-fortschrittlichen Leistung zu ergründen und darzustellen.

Als wir gegen 1910 schon einmal mit jugendlich-unzulänglicher Kraft Rilkes Werk zu erforschen trachteten und weder Erfahrung genug besaßen, noch selber irgendwie um Leistungen das Wesentliche wußten, da war es höchstens der Mut, den man besaß: einen von der Masse noch nicht „erfaßten" und von der Kritik wahrhaftig nicht verwöhnten Dichter aufzuzeigen. Da war das Werk des Meisters auch gerade bis zu den

„Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ vorgerückt. Und wer sah hier eine für die deutsche Dichtung entscheidende Tat vollbracht? Wer erkannte die tiefe Einbruchstelle und die Mobilisierung einer neuen Generation, die mit Georg Heym, August Stramm und Franz Werfel begann?

Unsere frühe Arbeit versuchte an dem Beispiel Rainer Maria Rilke den Kampf der „Jüngsten“ zu stützen. Gegen die beckmesserischen Ausfälle der Feuilleton-Greise, gegen die Gilden-Ueberheblichkeit der Herren Bab, Busse und Lissauer. Wir haben nicht den Ehrgeiz, einen Verdienstorden dafür zu fordern. Was wir verrichteten, war Vorläufer-Dienst. Mit dem Einzug der Götter war er erfüllt. Und unsere Stirn trägt die ehrenvollen Narben mit Stolz und Trauer.

Wenn wir nun heute, aus dem verstaubten und mit Recht verschollenen Buch, die lebendige Tat des Dichters Rainer Maria Rilke in neuer Gestalt heraufbeschwören, so gilt es wiederum an dem großen Vorbild zu beweisen, wie bitterwenig Raum es in der Welt immer noch gibt für einen vorwärtsstoßenden, glühenden und schöpferischen Menschen. Es ist bei

diesen „Neu-Ankommenden‘ derselbe Prozeß zu beobachten, dieselbe Kraft, die ihr Ich überindividuell su steigern weiß, und die es zur Kunst formt. Trotz der nie aussterbenden Nörgler, Rückwärtser und Stein gewordenen Großsiegel-Bewahrer.

Sommer 1927.

Blasser Knabe

Blasser Knabe

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.
O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen ...

Um ihn waren Turm und Weite. Aber auch Gassen, dumpf und winkelig, manche schon tausend Jahre bedrückt von den gleichen grauen Häusern, manche dem Wind untertan oder dem Regen am nächsten. Immer schon waren die noch nicht schulpflichtigen Kinder ihm liebstes Gespiel; er litt ihre Angst, wenn die Wagen rollten, und war ihr Frohlocken im Gang der Prozessionen. Vom Wald kamen Schmetterlinge herunter, und wenn der Mai die groben Mauersteine mit Flieder und Goldregen behing, dann gingen die Knaben

mit blanken Augen durch die freundliche Welt, und die Mädchen zitterten leise erregt. Die Türme waren so alt wie die adeligen Geschlechter, vielleicht auch so müde schon, mit großen hintergründigen Gebärden, mit einer leisen Verachtung der beweglichen Gegenwart, mit einer längst verschollenen Glockensprache und tiefen Narben vom Kampf mit den Elementen.

Die Weite aber verlor mit jedem Jahr ein Stück des blauen Himmels, eine Wiesenparzelle, die Tiefe der Wälder und den blanken Spiegel der Ströme. Siedelungen rückten das Grüne immer näher an die große Stadt heran, Schornsteine überwuchsen die Gipfelung der Pappeln, und auf den Feldern starb hinter dem rostigen Pflug der tiefe Sinn der Einsamkeit.

Der tiefere Sinn der Einsamkeit —: um diesen bangte der Knabe, um den litt er und mit dem belud er das Gefühl der Augen und die Bewegung des Herzens.

Er kam aus grenzenloser Einsamkeit und suchte ihr Geheimnis und den heimlichen Quell ihrer vielfachen Gnaden. Von den Urvätern trug er die letzten Ausklänge nie erfüllter Ahnungen. Sein Blut war bis

zur schmerzhaften Spannung mit den Hinterlassenschaften der Geschlechterreife belastet. Die Entwicklung seines Körpers litt darunter. Er fing so früh schon an, nach vielen Seiten zu kämpfen. Die Zeit hat nie den Kräftekreis dieser Energien begriffen. Sie halste ihm Lehrer auf, die wohl seine körperliche Enge, nie aber den Umfang seiner Gedanken erfühlten. Sie spannte ihn in den Mahlgang des bürgerlichen Lebens und bemitleidete höchstens die äußere Armut des lange ritterlichen Stammes.

In den Türkenkriegen fochten die Urahnen mit Glück und hatten dem Kaiser gegeben, was des Kaisers ist. Sie waren reich bei den Frauen und verschuldet auf Haus und Hof. Sie welkten von Jahrhundert zu Jahrhundert, und zuletzt war nur noch die Rüstung da und das nach bunten Abenteuern kranke Blut. Eine Ballade —: nicht mehr, war ihr Gewesenseinwert. Der blasse Knabe empfing von dieser dumpfen Melodie den Anstoß und dichtete sein ganzes Leben daran. Nicht so sehr an dem Cornet Christoph. Der umspannt nur die Zeilen:

„Der von Langenau ist tief im Feind. Aber ganz allein. Der Schrecken hat um ihn einen runden Raum gemacht,

und er hält, mitten drin, unter seiner langsam verlodernden Fahne ..."

Aber alles, was jenseits steht von den frühen Versuchsbüchern, wo der Mund nur das Wort erst formen lernte und die Last der Seele tragen, die mit Musik begann und mit dem großen Erschrecken vor Tod und Mitternacht endete, das ist die Auswirkung der Erbschaft, ihre Segnung und ihre leidvolle Belastung. Der Knabe war lange ein Ahnender, nie naiv und fröhlich mit den Fröhlichen. Er trug sein Knabentum schwerer als es nach allen Seiten hin wog. Er trug es bis tief in den Beginn der Männerjahre hinüber. Bis zu seinem Tode noch war das Blut manchmal abhängig von den Knabenträumen. In seinem Leben waren die Frauen immer höher gehügelt als sein Erleben zu ihnen. Er blieb auch bis in die letzten Kurven ihres Geschlechts der blasse und zerlassene Abelknabe. Mit den Engeln begann es und bei der Heiligen Maria fand es seinen reifsten Ausdruck.

Daß solch einem vom Blut leise Hingewiegten und den Ahnungen blumenhaft Angeschmiegten die Schule und ihre sachlich-kühle Enge nur Verwirrung der Gefühle, Härte und schmerzhaften Widerwillen bringen

konnte, wer will hier wem soviel Schuld häufen und den rächenden Engel beschwören?

Kinder sollte man nie vor dem zwölften Jahr dem Drill des Lernens ausliefern. Ganz gewiß aber nicht in Anstalten verschicken, wo die Korporale sich in die Nähe Gottes rücken, seine Allmacht ausborgen und die Welt nach mißverstandenen Gesetztafeln regieren wollen. Der Knabe Rilke durchmaß alle Schrecknisse solcher Anstalten. Er war immer der Schwächlichste von allen Zöglingen, der Zarteste und weinte viel in sich hinein. Denn dazu war er zu stolz: seine Müdigkeiten zu zeigen, mit seinen Erregungen zu spielen und Worte an einen Unnützen zu verschwenden. Sein Tag war ein bitterer Traumwandel und seine Nächte ein tiefes Zurückbesinnen. Er war ein ungewöhnlicher Knabe und fiel nur nach seinen Gewöhnlichkeiten auf. Im Turnen erhielt er die schlimmsten Zensuren und wenn sich in den Lehrern das Mitleid regte und sie ihm Aufsätze zurecht legten, damit er wenigstens diese halbe Leistung gut vollführe, dann versagte er noch gründlicher und ließ seine Phantasie toben, wohin ihm die subalternen Gehirne nicht mehr zu folgen vermochten.

„Du kennst die lichtarme Geschichte meiner verfehlten Kindheit und du kennst diejenigen Personen, welche schuld daran tragen, daß ich nichts oder wenig Freudiges aus jenen Werdetagen zu merken vermag. Du weißt, daß ich einen großen Teil des Tages einer gewissensarmen und sittenlosen Dienstmagd überlassen war, und daß diejenige Frau, deren erste und nächstliegende Sorge ich hätte sein sollen, mich nur liebte, wo es galt, mich in meinem neuen Kleidchen vor ein paar staunenden Bekannten aufzuführen. Du weißt, wie ich mit wechselndem Erfolge die Volksschule der Piaristen absolvierte und — ein dummer Knabe — in der Hauptallee des Baumgartens über mein eigenes Schicksal mit einem kindischen Wort entschied. Wenn mir im Vaterhaus die Liebe nur von Seiten meines Papas zugleich mit Sorgfalt und Fürsorge entgegengebracht wurde, ich im allgemeinen ganz auf mich selbst angewiesen war und meine kleinen Leiden und Wonnen meist niemandem zuteil werden lassen konnte, so war mir in der neuen Phase meines jungen Lebens (in der Militärschule) jene feige, unverhüllte Herzlosigkeit sehr wohl bekannt, welche selbst vor Mißhandlungen aus rein bestialischem

Mordtriebe (der Ausdruck ist nicht zu stark) nicht zurückschreckt...

Ich duldete Schläge, ohne je einen Schlag erwidert oder wenigstens mit einem bösen Wort vergolten zu haben. Ich litt und trug. Mit derselben Notwendigkeit, mit der ich den Tag der Nacht weichen sah, glaubte ich meine Qualen vorhanden und setzte einen Stolz hinein sie zu tragen. In dieser Zeit, die ich ja meistens im Krankenzimmer mehr geistig vergrämt als körperlich krank verbrachte, bildeten meine ersten poetischen Versuche sich zu größerer Klarheit und Selbständigkeit heraus, und besonders die beiden Gedanken „Satan auf den Trümmern Roms" und die „Beschwörung" erwähne ich mit freudiger Erinnerung. So keimten in diesen trüben Tagen zum ersten Male die oft erstickten Trosttriebe frei herauf; zugleich aber empfand der älter werdende Sinn, das lichter werdende Herz die fröstelnde Lehre der Vereinsamung...."

(An Valéry David-Rhônefeld)

Hätte man ihn stehen lassen, ganz in seinem zerlassenen Innen, ganz weit hinten in den grauen Vergangenheiten —: vielleicht wäre er dann schneller ins Leben hineingewachsen. So aber schloß er sich aus

von ihm und gewöhnte sich an die Dinge, gab ihnen eine heimliche Sprache und eine Farbe, die kein Fremder als Farbe begriff.

So sahen ihn die Lehrer, so umhorchten ihn die Mitschüler und wurden nicht froh mit ihm. Wenn aber im blauen Dämmer der Sommernacht einer von den Knaben am Turmfenster stand und sich leise an die Schwester erinnerte und ihren Namen den singenden Bäumen hinhauchte —: dann war der Nachbar Rilke bei ihm und schüttete sein Herz aus und beschrieb die tausend blassen Mädchen, welche Schwestern waren und ein unergründbares Erlebnis im Herzen der Knaben.

Weil Rilke schwesternlos in die Welt hineingeboren war, verstand er das Gefühl, eine zärtelnde Schwester um sich zu wissen, wie keiner mehr. Er legte ihr viele Namen bei, gab ihr die Figur von Engeln, Blinden und Tänzerinnen, Königinnen und Urmüttern und sprach sie in keinem Gedicht mit ihrem wirklichen Namen an. Sie war das Unaussprechliche in seinem Blut. Aber —: hat je einer, der vor Gott und Menschen als Dichter galt, ihre wirkliche Wesenheit so ausgesprochen:

„Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hat uns in der Hand?“

Sie war in ihm, weit, weit vor den Müttern. Seltsam, daß Rilke nie Ueberragendes, Unerhörtes und bis in die Ewigkeiten Reichendes von den Müttern ausgesagt hat! Seltsam?

Für die Spannung unserer Gefühle vielleicht, seltsam. Er aber war der magischen Gewalt früherer Mütter untertan. Er reichte mit seinem Herzen in die grauen Dämmerbereiche ihrer Herzen. Sie waren unwesenhaft im Vergleich der Dinge und Geschehnisse im täglichen Leben. Sie trugen Süßigkeiten wie die uralten Wurzeln unter der Walderde. In ihren Augen waren die Geheimnisse von abendlichen Teichen im Feld. Ihre Stimmen kamen vom Meer und sagten aus vom Meer:

„Mich hat nicht eine Mutter geboren,
tausend Mütter haben
an den kränklichen Knaben
die tausend Leben verloren,
die sie ihm gaben.“

Diese Empfindsamkeiten von den Urmüttern waren ganz gewiß die schwerste Einsamkeit im Kreis der Schüler, im Examen von den Lehrern. Er lächelte vielleicht, wenn sich die anderen Knaben bemühten, mit graden, ehrlichen und handfesten Farben vom Da-Sein der Mütter ein Bild oder Gleichnis zu formen. Es mißlang ihnen immer. Was sie mit Eifer fertigten: eine Schenkung wurde daraus, irgendein Gerät des täglichen Bedarfs, ein freundlicher Zuruf aus der Höhe, Dinge von Fleisch und Blut, und gemacht: von allen Seiten zu begreifen.

Auch die Väter fürchtete er nicht so tierhaft geduckt, wie die anderen auf seiner Stube. Er wußte vieles von dem alten Mann, von seinem krautigen Wesen und seinen schmal bemessenen Gefühlen. Er sah ihn gebückt unter der Last eines Lebens, das er nicht begreifen konnte, weil es arm war und von Sorgen durchhöhlt. Auf ihn, den schwächlichen Knaben, vielleicht hatte er seinen letzten Trumpf gesetzt. Glaubte, daß sich das Blut noch einmal zusammenraffen würde zu einer Entscheidung: wider die Armut und die Angst vor dem spurlosen Zerfall.

Aber der Knabe lag noch klaftertief unter ihm und

wußte vom Schicksal nicht einmal: ist es Bestimmung, ist es Verwirrung, so tief in einer Welt zu wurzeln, die eine Fremde bleibt jetzt und in der Stunde des Absterbens?

Nein, er wußte keine Unterschiede. In seinem Gefühl war das Schicksalhafte abgestorben und nur der Mensch geblieben als ein Ding unter den anderen Dingen.

So fühlte er den Vater und begriff ihn; ohne Furcht vor dem lauten Strafwort, ohne Wärme des Zutrauens, ohne Erregung und ohne Erschütterung.

Später, als er sein Bild malte, ohne Erregung und ohne Beglückung, da war es schon ein weit überstiegenes Erlebnis. Da war es der Ausspruch eines in Sachlichkeit geordneten Gerichtsherrn, welcher beide Parteien angehört hatte und aus den Verflechtungen ihrer Aussagen eine runde Summe zog:

„Liebt man denn einen Vater? Geht man nicht
wie du von mir gingst, Härte im Gesicht,
von seinen hilflos leeren Händen fort?
Legt man nicht leise sein verwelktes Wort
in alte Bücher, die man selten liest?

Fließt man nicht wie von einer Wasserscheide
von seinem Herzen ab zu Lust und Leide?
Ist uns der Vater denn nicht das, was war?
Vergangene Jahre, welche fremd gedacht,
veraltete Gebärde, tote Tracht,
verblühte Hände und verblichenes Haar?
Und war er selbst für seine Zeit ein Held,
er ist das Blatt, das, wenn wir wachsen, fällt.

Und seine Sorgfalt ist uns wie ein Alp,
und seine Stimme ist uns wie ein Stein,
wir möchten seiner Rede hörig sein,
aber wir hören seine Worte halb.
Daß große Drama zwischen ihm und uns
lärmt viel zu laut, einander zu verstehn,
wir sehen nur die Formen seines Munds,
aus denen Silben fallen, die vergehn."

Selten sind Generationskämpfe bis zu diesem harten Ende ausgekämpft worden. Es ist der Irrtum einer späteren dichterischen Jugend gewesen, daß sie in ihren Ablösungsprozessen von den Vätern den Mord als einzig mögliches Ziel propagierte. Blut ist das Tiergeschrei der Primitiven, der völlig Ratlosen vor den

Berechnungen des Gehirns. Rilke zeigte ihnen zwanzig Jahre früher den Weg wirklicher Ueberwindung. Dabei hatte er ein viel glaubhafteres Recht zu einer gewaltsamen Aktion. Sein Blut war abgestimmt auf die Bejahung der Weite, auf das letzte Erlebnis über und unter der Erde .... und mußte die Schuld der Väter: Armut und Enge tragen bis zum bitteren Ende des Nicht-mehr-weiter-Könnens. Er überwand das Bild der frommen Ahnen, indem er sich auf ihren Ursprung zurückführte. Wie Friedrich Nietzsche sich gern hinunterträumte und von polnischen Vorfahren, die Fürsten waren, sein dionysisches Weltüberhobensein ableitete, also deutete der Knabe Rilke heidnische Heer-Könige zu Stammvätern in seinem Bewußtsein um. Wenn er auch nicht gleich den bildmäßigen Ausdruck dafür fand und erst viel später in der Novelle „Die Letzten" zur plastischen Form dieses Ergebnisses kam —: er wußte sehr früh schon, daß er bei einem Ende und vor einem Anfang stand. Er durchlebte beide Welten und füllte mit diesem Erleben die tiefe Kluft aus.

„Eine Seele, die darauf angewiesen ist, sich in den immensen Uebertreibungen der Kunst zu harmoni-

sieren, muß auf einen Körper rechnen dürfen, der ihr nichts nachäfft und präzise ist und sich nirgends übertreibt. Mein Körper lief Gefahr, die Karikatur meiner Geistigkeit zu werden." (1912)

Dabei brach sein eigenes Leben gleichsam in zwei Stücke. Und als man ihn nach fünf Jahren endlich erlöste aus der zwecklosen Welt eines militärischen Zöglings, war er schon zu müde für die Freude. Vielleicht wäre dieses noch ein Weg zur Entgiftung gewesen —: reisen, weit, weit in die Welt hineinreisen, fern von dem aufgeregten Gepränge mißverstandener Zivilisation, fern von dem düsteren Mauerwerk der uralten Stadt, fern von Turm, Orgel und Prozession.

„Ich seh zurück, wie Jahr um Jahr
so müheschwer vorüberrollte;
nun bin ich endlich, was ich wollte,
und was ich strebte: ein Skolar.

Erst „Recht" studieren war mein Plan;
doch meine leichte Laune schreckten
die strengen, staubigen Pandekten,
und also ward der Plan zum Wahn.

„Theologie“ verbot mein Lieb,
konnt mich auf „Medizin“ nicht werfen,
so daß für meine schwachen Nerven
nichts als „Philosophieren“ blieb.

Die Alma mater reicht mir dar
der freien Künste Prachtregister —,
und bring ichs nie auch zum Magister,
bin, was ich strebte, ein Skolar.“

Ratlos überließ man ihn der Bildungsmathematik bürgerlicher „Hoch-Schulen“. Die Horizonte waren hier gelockerter, freilich; auch die Spielstraße lag näher am Tag. Aber bei jedem Aufwachen der Zwang: Schule! Im Gefühl des tagblauen Sommers: Stillsitzen! Und dann die Kameraden: erwachsen schon wie Männer, mit harten, befehlenden, zynischen und klebrigen Stimmen. Examen ihr Morgengeschrei, und Weiber ihr Nachtchoral. Sie waren ewig trocken von der Klapper der Vokabeln und Daten, und ewig heiß von den Jagden nach einer Umarmung. Der schwachbrüstige, von Blässe überstiegene Rilke hatte nicht einmal Blut, geschweige Tempo für solch ein Leben hinter den Dingen. Er drang immer tiefer in die Dinge hinein,

lebte und litt die Schmerzen ihrer Schmerzen und entzündete seine Freude an ihren Heiterkeiten. Er lag jetzt viel in den Wäldern herum, oder schwamm auf den Flüssen hingegeben wie der Himmel, stieß mit den Fischen an und zärtelte mit den Hunden auf den großen Weideplätzen —:

„Ich bin wie eine kleine Anemone, die ich einmal in Rom im Garten gesehen habe, sie war tagsüber so weit aufgegangen, daß sie sich zur Nacht nicht mehr schließen konnte! Es war furchtbar, sie zu sehen in der dunklen Wiese, weit offen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der viel zuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. Und daneben alle die klugen Schwestern, jede zugegangen um ihr kleines Maß Ueberfluß. Ich bin auch so heillos nach außen gekehrt, darum auch zerstreut von allem, nichts ablehnend, meine Sinne gehen, ohne mich zu fragen, zu allem Störenden über; ist da ein Geräusch, so geb ich mich auf und bin dieses Geräusch, und da alles einmal auf Reiz Eingestellte auch gereizt sein will, so will ich im Grunde gestört sein und bins ohne Ende."

Näher kamen ihm auch schon die Kirchen und

dunklen Gewölbe der Kapellen. Sie öffneten sich ihm wie ein Buch. Er las lange Stunden darin und erfuhr alles gelebte Leben der Heiligen. Sie traten heraus aus der Starre hölzerner Figur. Hinter ihren Augen begann wirkliche Welt. Immer nur einer unter Millionen Menschen ist auserwählt, das Zauberhafte mit seinem Blut zu erfahren. Rilke war langsam ein Sehender geworden. Abgebunden von allen Verwandtschaften und ganz allein auf sein hell erleuchtetes Innen gestellt, begannen die Säfte schöpferischer Kraft zu kreisen. Unwissend noch wohin, dehnten sie die Kreise des Gefühls. Im Mittelpunkt stand mit weitgeöffneten Augen die Frage:

„Kann mir einer sagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?
Ob ich nicht auch noch im Sturme streiche
und als Welle wohne im Teiche,
und ob ich nicht selbst noch die blasse, bleiche
frühlingsfrierende Birke bin?"

Das könnte man so deuten, als wäre die Wandlung vom Erschrockensein zur ersten Stufe der Erkenntnis schon vollzogen. Denn die Frage ist ja in Wirklichkeit

keine mehr, das tiefe Geheimnis der Dinge ist begriffen und begehrt nur seine öffentliche Bestätigung.

Aber hier ist nichts begriffen, sondern aufgerissen bis zum Kern. Allmächtig ist noch die Angst vor dem Einswerden mit dem inneren Maß der Dinge, wiewohl man das äußere längst erfahren hat. Schmerzhaft wuchtet die Einfühlung: was bin ich, wenn ich Sturm wäre, wohin verflösse ich, trüge ich das Gesicht der Welle?

Aus welchem Baum bin ich Baum geworden?

Rilke war ein Achzehnjähriger, als solche Gefühle sich von ihm lösten und die menschenmögliche Form suchten. Er hatte noch nicht die Kraft, sie aus sich selber herauf zu lockern. Er suchte Zuflucht zu den Werken der Meister. Er fand sie im Spiegel der Tagesgeltung und in verschollenen Kammern. Sein Atem reichte von Goethe bis zu dem ruhmfrischen Liliencron. Aber auch von Lenau bis Geibel.

Er versuchte lange sein Handgelenk und es gab schließlich leicht nach. Die Elemente des Klanges und der Farbe drängten sich vor. Er wurde ganz bewußt Dichter.

Vielleicht zu sehr bewußt —: „Deine Liebe zu mir darf nicht größer als dein Glaube an mich sein."

Wirkung, Anerkennung.

Von hier aus bewegt er die ersten Kreise, die leisen Wellen auf einem abendlichen Teich unter Kindern und Sternen.

Und es ist garnicht einmal so absonderlich, daß die frühesten, kindlichen und für Kinderseelen geformten Verse Rilkes in die Hände einer ihm an Jahren überlegenen Frau gelegt wurden. Dieses ganz auf Mütterlichkeit eingestellte Wesen war der persönliche Gegenstand, an dem die flüchtigen literarischen Erlebnisdinge ihre magische Kraft erproben sollten. Aber auch den von Mutterliebe nicht verwöhnten Jüngling reizte es, die vielen kleinen und großen Erfahrungen seines Herzens einer mitverstehenden Seele anzuvertrauen. Daß hierbei die erotischen Unterströme eine bedeutende Rolle spielen, kann man bei Freud nachlesen. Von diesem Beobachtungswinkel her betrachtet wird gerade bei Rilke manches Unbegreifliche klar. Er hat, soviel steht fest, einen Marienkult gepflegt, der an die unbedingten Hingebungen mittelalterlicher Mönche erinnert.

Künstlerisch gewann er entschieden dabei. Er glaubte jetzt ganz fest an seine Berufung zum Dichter. Und weil das Gedichtete nicht mehr anonym blieb, verließ es die ängstlichen Spannungen seines Ichs und rann über.

Auch über das Aeußere des jungen Menschen erfahren wir aus den Aufzeichnungen der „ersten wirklichen Liebe", aus den von Geschwätzigkeit und angestaubter Sentimentalität nicht immer ganz freien Mitteilungen der Frau Valéry von David-Rôhnefeld einige wesentliche Aufschlüsse, die uns die frühe Menschenscheu und Abkehr vom lauten Leben verständlich erscheinen lassen. Wenn vorerst auch nur rein körperlich fundamentiert:

„René litt schwer an Magenverstimmungen, sein Gesicht war von Pusteln entstellt, zumal seine Züge von abstoßender Häßlichkeit waren. Die ewig geschwollene breite Nase und der unnatürlich große Mund mit den aufgeworfenen wulstigen Negerlippen machten seine Erscheinung nicht anziehender. Ich lernte den jungen Dichter bei der Schwester seiner Mutter, der Frau Oberst Mähler von Mählerstein, kennen, und wir wohnten im Hause seiner Großeltern Entz. Als René

mir vorgestellt wurde, blieb ich bei seinem Anblick starr vor Schrecken (!), ich stellte mir unter René einen jener eleganten Franzosen vor, welche ich in Paris kennen gelernt hatte. Nun, ich gewöhnte mich an sein Aeußeres und sein Gesicht fesselte mich, blendete mich schließlich und ich liebte dieses arme unglückliche Geschöpf, welches jeder wie einen räudigen Hund (!) mied. Ich erhielt von allen Seiten Warnungen über seinen Charakter, seine eigene Mutter sagte mir, daß Undank und ein einsames Leben mein Los sein werden, wenn ich mich von diesem Irrlicht locken lasse. Wollte ich dann den Vorwürfen meiner Eltern, dem Rat von Bekannten und Verwandten nachgeben und mich von René lossagen, dann drohte er sofort mit Selbstmord, schrieb vier bis fünf glühende Liebesbriefe an einem Tag, weinte, bat, flehte, und ich hatte nicht das Herz, diesen unglückseligen Menschen seinem Schicksal zu überlassen.... Im Frühjahr 1893, nachdem er das Examen glänzend bestanden hatte, und wir dieses Ereignis im Gartenpavillon einer Privatvilla feierten, las er mir zum ersten Mal die Gedichte vor, die 1892 in Linz entstanden waren. Wir saßen am Rand eines Weihers

und plötzlich schleuderte René das Heft in die Flut, indem er rief: „Da, von all dem Schmutz will ich nichts mehr wissen!“ Ich ergriff meinen mit Blumen geschmückten Schäferstab (!) und mit Mühe zog ich das Heftchen aus dem kühlen Grabe. Ich sagte René, es sei nicht hübsch von ihm, daß er die Gedichte, welche ihm damals in schweren Stunden Trost brachten, jetzt in einem Augenblick des Glücks vernichten will. Wir legten das Heft zum Trocknen in die Sonne, und so kamen wir allmählich auf den Gedanken, es zu veröffentlichen. Aber uns fehlte Geld. Endlich erklärte sich der Verleger von Jung-Deutschland, Kattentidt in Straßburg, bereit, die Sachen zu drucken. Aber wir mußten uns verpflichten, einen Teil der Druckkosten gleich zu erlegen, den Rest in Ratenzahlungen, was auch pünktlich geschah. Als mein Freund bei seinen reichen Verwandten um Unterstützung bat, waren sie entrüstet und frugen, ob ihm denn die bereits erhaltenen 10 000 Gulden und dann die Kosten des Universitätsstudiums, welche sie noch bestreiten wollten, denn nicht genügten. Für solche Narretei, Gedichte zu drucken, gäbe es kein Geld. Ich opferte mein Weihnachtsgeld, meinen Monatswechsel und wertvolle Spit-

zen aus dem Besitz der Großmutter, und nur so, mit meiner Hilfe, kam die Ausgabe zu stande.

Die Gedichte „Das Paradies", „Nebelbilder", „Lautenlieder", „Friedhofsglanz" und noch etliche kleine Gedichte, welche in dem gedruckten Buch enthalten sind, sind erst entstanden, als er mich kannte.

Da René behauptete, er stamme von dem großen Condé von Frankreich ab, haben wir das Buch in einen Einband aus goldenem französischem Lilienpapier legen lassen. Leider ist ein zweites Buch, das er mir gewidmet hat, und zu dem ich den Stoff beigetragen habe, nämlich eine reizvolle Operettenidee, bei einem Brande verloren gegangen. Ich glaube kaum, daß René noch zu jemand auf der Welt soviel Vertrauen hatte, als zu mir..."

Der Einbruch dieser, von einem ewigen Zerfließen umschauerten, geistig chaotischen und sexuell schwer belasteten, Frau in Rilkes Leben, vertiefte die Tragik seiner freudlosen Jugend nach der andern Seite hin. War es im Internat die Knabenliebe, die nicht angeborene, sondern von einer feindseligen Umgebung ihm aufgezwungene, welche ihn um den natürlichen Schauer vor dem Mysterium des Geschlechtsaktes in

jenem Stadium betrog, wo die Kraft des Blutes zu maßloser Leidenschaft sich steigert und einem entscheidenden Prozeß unterworfen ist, so unterlag er hier kampflos (und im Innersten dennoch unbefriedigt und ratlos!) dem sinnlich stärkeren Gegenüber. Und blieb ohne Erfüllung und kam zum Gleichnis.

Alle Verse dieser unausgegorenen Periode sind zwar am körperlichen Erlebnis entzündet; ihre Musik jedoch jagt noch immer dem nicht Gewährten, der grenzenlosen, weltbewegenden Erschütterung nach und kann das Imaginäre nicht sinnfällig machen. Er markiert nur seine Beobachtungen, die er für Erlebnisse hält. Baum wird „heiliger Hain", und Gartenbank „Tempel der ewigen Gestirne". Er übersteigert die Wesenheit der Dinge zu der erträumten königlichen Substanz seines jahrtausendalten Ichs und leidet körperlich, wenn der Höllensturz ihn dem Alltag wieder zufügt. Wenn man die oft sehr unklare Gefühlskomponente eliminiert, bleibt vom Glanzhaften nur eine zentripetale Selbstdialektik, ein tragisches Abgleiten in unfruchtbare Grübelei.

Und selbst die Episode in ihrer Ganzheit, in ihrer versetzten Romantik und ihrer aschgrauen Banalität

ist kaum ein seelischer Durchgang, geschweige denn eine Station.

Rilke ist hier, wie der frühe Lenau, wie der junge Hölderlin, ein Dichter der angeschminkten Zerlassenheit. Vernarrt in die Metapher, umströmt von noch unausdeutbaren Schwingungen musikalischer Ergriffenheit, treibt er sein Gedicht mehr in die Breite als in die Tiefe. Aber dann und wann tauchen schon Klangfetzen auf, die sich einprägen, die man hier zum ersten Male hört.

Und dieses ist nicht sein erstes Gedicht, aber für den siebenzehnjährigen, tagscheuen und dunkelblütigen Knaben in einem gewissen psychischen Sinn besonders charakteristisch —:

„Ich möchte einst im Frühling sterben,
wenn neues Leben rings sich rührt.
Nicht, wenn die Blätter sich verfärben,
nicht wenn die Erde müde wird.

Nicht, wenn sie nach vollbrachtem Werke
das glanzberauschte Auge schließt,
nein, wenn sie noch von Jugendstärke
und Lenzeshoffnung trunken ist.

Wenn sie in heißem Glutverlangen
empor zur Sonne sehnend blickt
und wenn der Lenz auf ihre Wangen
den ersten Kuß, den süßen, drückt.

Dann, wenn sie reichen Blütensegen
rings ausgestreut über Berg und Tal,
dann könnt ihr an ihr Herz mich legen,
nachdem ich noch zum letzten Mal

sah, daß die bräutlich junge Ranke
umwindet ihre Stirne sacht,
sodaß ein lichter Lenzgedanke
das letzte sei, das ich gedacht."

Es ist vielleicht auch das artistisch gekonnteste in dem ganzen Bande „Leben und Lieder" (1894). Originell aber ist es nicht. Es hält sich keinen Augenblick als Leistung neben Hugo von Hofmannsthals Knabengedichten. Was uns jedoch berührt, ist das tiefe und unausgesprochene Geheimnis der Zwischenzeile, das noch nicht Wort gewordene Erkennen der Knabenseele: das Laute laut und deutlich auszusprechen und das dem Magischen halbdunkel Hingestufte dem leisen Wellenbereich der seelischen Schwingungen hinzuflüstern.

Es gelang erst dem gereiften Mann, den elementaren und einmaligen Ausdruck für solche Gefühlskräfte zu finden. Er rang eigentlich zeitlebens damit und verdeutlichte den Formungsprozeß in seinen Briefen an Rodin.

In den frühen Versen ist nur die Ahnung mächtig, und Rilke gab sie mit einem schamhaften Zögern preis. Am sichersten ist das Problem seiner Jugend wohl in diesen Zeilen ausgedrückt:

Meine Tage gingen golden
durch der Seele Heiligtum,
und auf seiner Träume Dolden
wiegte sich der Falter Ruhm."

„Ein Aar, dem niemand halt gebot,
ist Sehnsucht. Ueber Tal und Hügel
schwebt er auf mondbeglänztem Flügel
zu der Erfüllung Morgenrot.

Stolz kann er, wenn der Flug gelingt,
im ersten Strahl die Schwingen baden,
wenn er an heimlichen Gestaden
zu Tod ermattet niedersinkt."

Sie stehen in den „Wegwarten", jenen drei Heften, die Rilke auf eigene Kosten drucken ließ und an irgendwelche Leute „aus dem Volk" verschenkte.

Er bildete sich, nicht ohne eine gewisse Berechtigung dazu, ein, daß bei den „Ungebildeten" der Sinn für das Gedicht noch urtümlich entwickelt sei, daß man nur für diese wenigen Menschen schreiben dürfe. Schreiben nur deshalb, weil das viel schönere von Mund zu Mund Verbreiten durch die Mechanisierung des Nebeneinanderwohnens längst abhandengekommen war. Das Verschenken des gedruckten Gedichtes erschien ihm gerade dieser Zivilisationsschranken wegen so wichtig .... vielleicht auch aus einem letzten christlichen Mitgefühl mit den Leiblich-Armen. In Heft 1 der „Wegwarten" vom 2. Januar 1896 lesen wir die bezeichnende Vorrede —:

„Ein Wort nur .... Ihr gebt eure Werke in billigen Ausgaben. Ihr erleichtert dadurch den Reichen das Kaufen; den Armen helft ihr nicht. Den Armen ist alles zu teuer. Und wenn es zwei Kreuzer sind und die Frage heißt: Buch oder Brot? Brot werden sie wählen, wollt ihr es verargen? Wollt ihr also allen geben, so gebt. Paracelsus erzählt, die „Wegwarte",

werden alle Jahrhunderte zum lebendigen Wesen; und leicht erfüllt die Sage sich an solchen Liedern; vielleicht wachsen sie zu höherem Leben auf in der Seele des Volkes. Ich bin selbst arm; aber diese Hoffnung macht mich reich. — — Die Wegwarten werden ein- bis zweimal jährlich erscheinen. Pflückt sie und mögen sie euch zur Freude sein."

Die buchhändlerische Seltenheit dieser frühen Publikation läßt vermuten, daß sie tatsächlich dorthin gelangt ist, wohin sie der Dichter gelenkt wissen wollte. Obwohl er selber leise zweifelt „Ob sie wirklich unters Volk kommen — wer weiß es? Ich rechne darauf, daß der Zufall hier und da doch ein Heft unter das eigentliche Volk und in eine einsame Stube trägt, wo die schlichten Lieder ein wenig Licht und Freude wecken dürfen" — — so ist doch das Vage des Zufalls Gesetz geworden und hat den Kreis der Bestimmung verbreitert.

Rilke hat in einer Zeit, die ihrem ganzen Wesen, ihrer Grundlagerung und ihren geistigen und materiellen Spannungen nach gegen die seelischen Sentiments des lyrischen Gedichtes sein muß, eine Gemeinde um sich geschart, die aus allen sozialen

Schichtungen sich zusammensetzt und in der Verwirrung der Gefühle die Feierstunde findet, welche die harten Bedrückungen der Stahlzeit erträglich macht.

II.

Knabenhaft rinnen diese frühen Verse dahin, so unbeholfen noch in den Schwingungen seelischer Geschehnisse, so bewußt aber schon im äußeren Ausdruck, welcher weiß, worin jedes Ding ruht und wessen Hand es zu seinem Sinn geformt hat. Am tiefsten ist die einfache Melodie des Volksliedes spürbar. Die Mädchenweise auf den Roggenfeldern, das Kinderlied am Brunnen und der Gesang der Mütter unter dem Muttergottesbild.

Im schöpferischen Erlebnis: das Bild der Schwester ist zurückgewichen. Die Mutter, die im äußeren Leben nie wirklich war, jetzt wird sie heraufbeschworen, jetzt weiß das Blut, aus welchem Gefühl es in die eigene Welt einmündete. „Sie kommt aus den Bäumen in mich und in Dich, nicht um zu ruhn."

Es sind freilich noch viele Stationen, bis sie im Symbol den höchsten Grad der Vollkommenheit er-

reicht hat. Vorher muß sie noch viele Wandlungen erfahren, muß in das Bild der Schwester übergehen, muß eine Weile mit ihm reisen, weit in die Welt, durch viele Dinge und Geschehnisse, heute eine „stille Frau mit weißen Scheiteln" und morgen schon die Madonna des Bildschnitzers: „Ich weiß nicht. Ein Bild oder ein Traum. Aber ich habe sie immer vor mir. Wie die Sehnsucht ist sie. (Welche ist ihr am ähnlichsten ?) Alle zusammen sind sie. Wenn du das Liebliche und Gnädige, und das Mächtige und das Innige von den Vielen an Eine schenkst, dann ist diese Eine ihr ähnlich. Immer muß ich neue schnitzen; denn es ist soviel Gütiges und Trauriges in ihr. Alle diese zusammen und jene, die mir noch gelingen, sind sie. Ich liebe sie so — heilige Jungfrau, du bist doch. Dich will ich verherrlichen. Hörst Du ? Dich ! Mit meinen armen, hilflosen Händen mache ich Dir meine hölzernen Gebete. Gib mir, daß ich nur eines mache, das Dir ähnlich sieht, wenn auch nur so ähnlich wie der kleine Kohlenfunken der Sonne ...."

Er schnitzte an seinen eigenen blutenden Händen. Er schnitzte sich und seine Seele zum Monument, da

er die Mutter formte. Wie eine weiße unverhüllte Flamme leuchtete sie durch die Bewölkungen seiner unsicheren Jugend. Sie gab seinen Versen den beschwingten Rhythmus und den Unterton einer tiefen Altstimme.

Diesen dunklen Unterton verlieren seine Gedichte nie. Er ist in den ganz frühen Versen als eine magische Schwingung spürbar, die das banale, ungekonnte und oft abgleitende Wort erträglich macht. Er ist im Unbewußten zuhause und drängt aus dem Blut zur Gestalt des Ichs und zu seinem letzten Ausdruck: dem Symbol.

Wenn der Knabe Rilke auf dieser Anfangsstufe zum künstlerischen Ausdruck auch tausendmal schon das Ich im Munde führt, so ist es doch nur das unwesentliche Ich, die Zentrale der Erlebnismittel, nicht die der Erlebnistiefe zur Form. Ich und Person sind zwei Einheiten und noch lange nicht die vom „Erzählen" abgesonderte Einheit. Jene, die er in seinen letzten Gedichten mit einer solchen Vollkommenheit ausdrückte, wie vor ihm vielleicht nur Goethe und neben ihm nur noch Stefan George.

Aber die von der Person des Knaben nicht einmal

geahnte, geschweige denn erkannte „magische Schwingung“ zum Ich mußte noch lange Ahnung bleiben selbst für den, der die frühen Gedichte kritisch zerlegt und auf Wertung stellt.

Alle Landschaften und Dinge in Rilkes frühen Versen sind Augenerlebnis, sind Aufzeichnungen eines erschütterten Gefühls. Der Dichter hat Vorgänge draußen erlebt und vielleicht auch schon erlitten. Das muß er mitteilen: um sich zu entlasten. Seine Kraft ist doch zu schwach: Belastungen in das Ich-Erlebnis zu transponieren. Er schildert die Dinge wie sie sind, nicht wie sie ihm sind.

Das andere Ich aber, das Ich des Blutes, verhält sich zu dem Ich der tatsächlichen Gegebenheiten wie das ihm innewohnende Gesetz eines Dinges sich zu den Dingen selbst verhält. Es ist zugleich ein persönliches Ich; persönlich: weil es ein intensiveres, seinem ureigenen Wesen näher gerücktes Ich ist. Und hinwiederum ein unpersönliches: weil es als ein Gesetz der Bewegung und der Ruhe in das Reich der Allgemeingültigkeit eingereiht ist. Das objektive Ich ist mit dem Gehobensein über das subjektive imstande, sich und seine Erlebnisse zu überprüfen und zu gliedern.

Es schafft eine Distanz und erlebt die Erfahrungen in der Umformung durch den Rhythmus. Denn der Rhythmus ist im Grunde ja nichts anderes als die Form, in der das dichterische Ich seine Bilder schaut, erlebt und zwar so unmittelbar, als bewegten sie sich greifbar vor ihm in dieser bestimmten Weise. „Wenn solchermaßen in der Lyrik das Ich eine entscheidende Rolle spielt, so muß doch gerade darum für das lyrische Ich die Tatsache um so reiner bestehen bleiben, daß es prinzipiell die Erhöhung des empirischen Ichs zu einem übergeordneten Formalen ist. Mit welchen Inhalten es sich auch ausfülle, ob sie allgemeiner oder individuellerer Art seien, ob es die großen Aufschwünge des Lebens oder die stillen Stunden des Alltags aufnehmen: das lyrische Ich selber kann immer nur das in den wenigen Zusammenhängen des Seins lebende und ihnen gültige: die objektive Form des Ichs sein. Das empirisch gegebene Ich der Person hat am lyrischen Kunstwerk genau soviel Anteil wie die Puppe am Schmetterling, der Keim an der Blüte. Ihm wohnt die geheimnisvolle Kraft inne, die es in die vollendete Gestalt des Kunstwerkes hineintreibt, um es darin selber zu vernichten. Diese Kraft

zur Verwandlung, zur Vernichtung des gegebenen Ichs in einem früheren Gebilde, ist für alle Künste die gleiche: die Kraft zum Symbol — die Kraft, das Ich in ein Angeschautes zu ergießen und darin sterben und verwandelt aufleben zu lassen. Symbole werden geschaffen, indem ein Subjekt in ein Objekt eingeht und, sich darin als ein Selbständiges vernichtend, mit ihm in ein neues Gebäude verschmilzt. Einzig durch diese Verwandelung und Auflösung des Subjekts in ihm erhält ein Objekt, eine Einzelerscheinung, die Kraft, die es zum Repräsentanten einer Welt steigert. Das lyrische Ich, als das Objekt des Kunstwerkes, in welchem das empirische Ich sich vernichtet hat, ist das umfassendste Symbol, das nach sich die ganze Welt der Symbole, die das lyrische Ich bilden, bestimmt. Die Symbole aber sind die Gefäße des Lebens." (Margarete S u s m a n n) Sie sind nicht nur die Gefäße des Lebens, sie sind seine Bewegung und der vom Blut umgeformte Sinn seiner Unendlichkeit.

Stefan George geht in der Erklärung der artistischen Bedeutung des Symbols noch einen Schritt weiter —: „Das Symbol ist so alt wie die Sprache und Dichtung selbst. Es gibt Sinnbild der einzelnen Worte, der ein-

zelnen Teile und des Gesamtinhaltes einer Kunstschöpfung. Die letztere nennt man auch die tiefe Meinung, die jedem bedeutenden Werk innewohnt. Sinnbildliches Sehen ist die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe."

„Die Symbole sind die Gefäße des Lebens." Formen also, in welche das Bewußtsein die Welt einfängt, um sie zu erkennen. Die Ahnung einer über dem Alltag hinschwebenden Welt wandelt sich zum Begriff der Wirklichkeit, in der es nur wesentliche Beziehungen gibt. Die unerhörte Gleichnismöglichkeit der ungeformten Geschehnisse wird Erkenntnis und Welt selbst. Acker, Strom, Wald und Gebirge, Mensch und Tier, Stall und Palast sind gegeben: sobald aber das wissende Blut als Einfühlung sich ihrer bemächtigt und sie in wechselwirkende oder stete Beziehungen zum Weltsinn bringt, werden sie transzendental, Seelenlandschaften, Seelenbewegung. Als Symbole sind sie „Achsen", um die sich in unabsehbaren Drehungen Seelenstoff zusammenschließt. Nicht, wie Plato irrte: „kraft Bindung abstrakter Schönheit: versinnlichte Ideen". Es sind Achsen, die in der Umdrehung die Transformation der musikalischen, malerischen, plasti-

schen Kunst in die redende bewirken. Wie zu diesem Dreiklang von Begriffen: Melos, Ich und Symbol das Niveau des frühen Rilke'schen Gedichtes sich verhält, werden selbst jene Naturen erkennen, die nicht befähigt sind, komplizierte, psychologische und reflextiefe Zustände, Beziehungen und Wandlungen nachzufühlen. Sie werden mindestens Stimmungsgefühle in sich angeregt finden, wenn sie auch nur die Bildwirkung erfahren oder die Melodie, oder den leisen Atem einer Kraft, die vielleicht in ihren Träumen schon einmal mächtig war.

In dem Knaben Rilke war es auch nur Ahnung erst, da er sich mit seinem Erlebnis hineinbezog. Er stand unter einem Bann. Die seelischen Kräfte schufen das Werk. Er gab nur das Wort dafür her. Es war ein Anfängerwort: ungenau, zaghaft, übertreibend und mit Erinnerungen belastet. Wenn er auch schon damals von sich sagen mußte: alles was man an sich selbst erlebt, muß einem zum Typus, alles, was man an anderen (und mit ihnen) erlebt, zum Symbol werden — die erlebniskräftige Einswerdung mit dem Symbol erwarb er sich erst aus der Vielzahl von Erfahrungen. Denn Erleben und Erfahren sind so unterschiedlich ge-

stufte Begriffe, daß der Dichter eigentlich nur eine Wahl hat: nämlich die Konzentrierung auf das All-Ich, auf die Unbegrenztheit, oder vom Chaos mitgerissen zu werden.

Die frühen Gedichte

Die frühen Gedichte

„Vor lauter Lauschen und Staunen sei still
Du mein tieftiefes Leben;
daß Du weißt, was der Wind Dir will,
eh noch die Birken beben.
..... sei weit,
daß Dir das Leben gelinge,
breite Dich wie ein Feierkleid
über die sinnenden Dinge."

I.

Zwischen dem Ausgang Prag, den Stationen Rußland, Italien, Worpswede und dem vorläufigen Ziel Paris, liegt die junge Welt aufgeschlagen in sieben mehr oder minder wesentlichen Büchern. Fast alles

ist Vers; sparsam liegt Prosa ausgebreitet. Und auch dieses Wenige ist nicht einmal solche Prosa, wie man sie gewöhnt ist, wenn ein Romanstoff dahinter steht (ein ortsüblicher natürlich, einer, wo das Böse wirklich böse ist und das Gute zum Weinen gut).

Aus den Ueberschriften dieser frühen Bücher läßt sich mit Sicherheit auf den Inhalt schließen, auf die Welt, die hier zum Symbol und Sinnbild, zur Ueberwelt des Ichs gesteigert wurde —: „Leben und Lieder" (1894) „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens" (1896) „Larenopfer" (1896) „Im Frühfrost" (1897) „Traumgekrönt" (1897) „Ohne Gegenwart" (1898) „Advent" (1897) „Am Leben hin" [1898) „Zwei Prager Geschichten" (1899) „Mir zur Feier" (1899) „Vom lieben Gott und anderes" (1900) „Das tägliche Leben" (1902).

Das ist eine stattliche Reihe dem Umfang nach, aber ein ganz Geringes erst, gemessen an dem vollkommenen Rilke, der mit dem „Stundenbuch" beginnt und mit den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" den Gipfel erreicht hat.

Doch die Aufeinanderfolge der frühen Bücher ist nicht nur Umfang, sondern auch Aufstieg. Von Buch

zu Buch reift das Wort, reift die Vertiefung, reifen die Symbole des erregten Blutes. In barocker Landschaft, umweht von den schwermütigen Weisen des Volksliedes, belastet von den Müdigkeiten des altadeligen Geschlechtes: auf solcher Fläche vollzieht sich die Abkehr vom sinnierenden Traum und der Einbruch in die spannungsträchtige Wirklichkeit. Dieses Gedicht hier:

„Die falben Felder schlafen schon,
mein Herz nur wacht allein;
der Abend rafft im Hafen schon
sein rotes Segel ein.

Traumselige Vigilie!
Jetzt wallt die Nacht durchs Land;
der Mond, die weiße Lilie,
blüht auf in ihrer Hand."

es hat nicht einmal soviel Gewicht, um bei Storm stehen zu können. Es ist ein typisches Anfängergedicht, wie es nicht besser und nicht schlechter um 1890 bis 1900 jeder Pennäler geschrieben haben könnte, aber auch die als „Größen" in die Literaturgeschichte eingegangenen Karl Busse, Gustav Falke und Ludwig

Jakobowski. Nein, hier ist Rilke noch nicht die Persönlichkeit, die ein Dutzendgewimmel von Zwergen überragt. Und doch ist es schon echt rilkisch, dieses —: „Die falben Felder schlafen schon . .“ „Der Abend rafft im Hafen schon . . . — in der musikalischen Schwingung der Vokale, in den lautmalerischen Vertiefungen der Bilder, in der, einem originalen Kopf nur möglichen, Konzentration des Wesenhaften von Ding zu Ding.

Das Beispiel ließe sich verhundertfachen und mit Gedichten aus „Traumgekrönt“ noch sinnfälliger darstellen. Denn das äußere Wachstum ist von Jahr zu Jahr rapid; nimmt fast bedenkliche Formen an in dem Augenblick, da Rilke mit Eifer der Literatur verhaftet ist. Er stürzte sich mit einer heiterwütenden Besessenheit in die schreibende Welt. Er knüpfte allenthalben Freundschaften an. Er war bei den Musikern, bildenden Künstlern und Literaten gleicherweise zuhause, als bei den großen Dichtern. Er, der barbarisch Ausgehungerte, suchte Anschluß bei Geistern, die ihn irgendwie erregten; vielleicht garnicht einmal entscheidend erregten. Aber anzogen, befeuerten, verwirrten und klein machten.

Er nahm diese neue Welt zuerst ganz menschlich, er erlebte sie wie Haus, Wagen und Baum, Stern und Tier. Er blühte auf in den Erregungen. Häufig half er mit künstlerischen Kompromissen nach, um in der Mitte zu bleiben, obenauf zu schwimmen und seiner Erscheinung Geltung zu schaffen.

Auch dieser Trieb eines im tiefsten Grunde einsam schöpferischen Menschen ist wesentlich, springt nicht aus der Kurve und ründet die Form im Aufwärtsdreh der Vollendung. Es ist bei allen Großen so, oder doch so ähnlich gewesen. Seht den jungen Goethe im Wirbel des „Sturm und Drang"; seht die Aufrührer der „Jüngsten Generation".

Der junge Rilke jedoch schenkte weitherziger als er von anderen annahm. Auch dies hebt ihn in das Ungewöhnliche, von dem er ausging und zu dem er hinstrebte.

Sein Blut freilich stand nicht immer das Tempo durch. Er brauchte Stützen, er sah sich nach Krücken um. Und fand schließlich bei Jens Peter Jacobsen die verwandte Welt und ein stimulierendes Rauschgift, das mit dieser aufreizenden Schärfe aus der Erregung des eigenen Vermögens nicht aufsteigen wollte. Es

gibt in der Tat im deutschen Schrifttum keinen Dichter mehr, den der große Däne so befeuert hat wie diesen, aus ganz anderen atmosphärischen Energie-Zentren emporwachsenden, Jüngling. Es widerstrebt uns, die Abhängigkeit, so weit sie sichtbar ist, als ein Merkmal der Unreife zu buchen. Denn Rilke ließ sich nicht von dem seelischen Erlebnis Jacobsens zu einer Vertiefung seiner eigenen Lebensenergien steigern, er identifizierte sich auch nicht mit dem stofflichen Umkreis, er sog vielmehr den sinnlichen Duft Jacobsen'scher Traumgebilde auf und sah durch solche Schleier seine eigene Welt. Er zehrte viele Wegweiten davon, wenn es galt, den grellen Horizont des Alltags abzublenden und in dem gedämpfteren Licht die unscheinbaren Dinge, die sein Herz anriefen, zu erkennen. Er hat nie verschwiegen, was er seinem Lehr- und Wegmeister verdankte. Er hatte auch nicht nur diesen einen ihn befeuernden Lichtquell. Er las die wesentlichsten Bücher der Zeit und kennzeichnete ihre Wirkung mit folgenden Worten: „Eine Reihe von Umständen ließ mich nie zu jener Leichtigkeit im Umgang mit Büchern kommen, die junge Leute sich in einer gewissen Zeit mühelos und fast wider ihren

Willen aneignen. Noch jetzt sind meine Beziehungen zu Büchern nicht ohne Befangenheit und es kann geschehen, daß ich mich in großen Bibliotheken geradezu einer feindlichen Uebermacht ausgeliefert fühle, gegen welche Gegenwehr eines Einzelnen sinnlos wäre. Jedenfalls hatte ich nur wenig und schlecht gelesen, als Jacob Wassermann mir im Jahre 1897 von „Niels Lyne" sprach. Ich glaube, er nannte mir damals auch Turgenjew und Dostojewskij. Letzterer ist mir später sehr wichtig geworden, als ich, durch sein Land und seine Sprache bis zum äußersten auf ihn vorbereitet, die „Armen Leute" las und wieder las und schließlich einen Teil dieses ahnungslos genialen Buches übersetzte. Aber das war zu einer Zeit, als ich schon „Niels Lyne" gelesen hatte und alles, was von Jacobsen besteht. Ich weiß Ihnen nicht zu sagen, woran ich diese Bücher erkannte; aber ich war entschlossen, mit ihnen zu leben, und nun, da Sie fragen, habe ich die Antwort leicht: Jacobsens schöne und unerschöpfliche Bücher sind es, die bestimmend auf mich gewirkt hatten.

Natürlich sind unter den vielen, anonym bleibenden Einflüssen, die ununterbrochen an uns arbeiten,

auch andere Bücher gewesen. Ich nenne sie nicht, denn in demselben Maß, in dem sie auf mich wirkten, wiesen sie mich auch schon über sich fort, an die Natur, seit die Dichtungen des großen Dänen mir diesen Weg eröffnet hatten. Um so mehr Grund habe ich, sie allein hier anzuführen. Denn ihnen zuerst verdanke ich die Bereitschaft zu unwählerischem Schauen und die Entschlossenheit zu bewundern und sie stützen in mir, seit ich sie liebe, die innere Gewißheit, daß es auch noch für das Leiseste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Aequivalente gibt, die sich müssen finden lassen." (Die Bücher vom wirklichen Leben. Wien: Heller 1908.)

Er war schließlich doch nicht stark genug, sich haarscharf auf sein eigenes Ich zu konzentrieren. Er entlief damit aber auch einer anderen Gefahr: er geriet nicht in das Schlepptau einer „Bewegung". Er hätte ausgezeichnet in den Kreis der „Blätter für die Kunst" gepaßt. Von Stefan George befruchtet: vielleicht hätte er den Gipfel seines Könnens noch um einige Wertstufen vermehren können. Vielleicht auch — wäre er untergegangen: ein dienender Bruder im Weihrauch des „fürstlichen Bischofs". Rilke trat dem

Orden nicht bei, Hugo von Hofmannsthal trat sehr bald aus; das zeigt am Ende doch: daß auch diese Gilde jede original dichtende Persönlichkeit zum Heil des Meisters abtöte.

Rilke vielmehr mied auch die Lusthäuser eines pantheistischen Weltbildes, welche die „Neuromantik" unter Fanfarenmusik auf den Hauptmärkten der Literatur auferbaute. Er schritt auf der Straße Jacobsens weiter vorwärts zu den eingeborenen Zielen seines Blutes und erreichte den Anschluß zum absoluten Ich in den Gedichten des Buches „Traumgekrönt". Hier ist der lyrische Strom schon bedeutend breiter geworden. Hier sind die Bilder nicht mehr arrangierte Photographie. In das beschreibende Element hat sich ein bestimmtes Gewicht von einem neuen „Pathos der Seele" gemischt. Die Anrufung Gottes geschieht häufig und ohne den direkten Anklang an das Bibelbuch. Die Weltangst des Mystikers, bisher nur ein unbegriffener Zustand der Seele, mit Deutungen nach allen Seiten hin, mit Erlebniserregungen auf der Netzhaut und im Oberflächengefühl des Herzens, beginnt sich nach innen zu stabilisieren und nimmt eine feste Form an. Deutbar in diesen Zeilen:

„Die müde Herde trollte trabend
vorbei, der kleine Hirte pfiff, —
und in die Hand das Haupt vergrabend,
empfand ich, wie der Feierabend
in meiner Seele Saiten griff."

Mit den Erkenntnissen und Erfahrungen der Gegenwart betrachtet, sind diese Verse natürlich keine „überragende" Leistung. Vor dreißig Jahren aber, auf dem Höhepunkt der Gartenlaube-Dichtung, unter dem Götzentum der Publikumsherrscher Emil Rittershaus und Georg Busse-Palma, Anna Ritter und Maria Madeleine (Gott, wer kennt heute noch diese „berühmten Poeten"!) waren die Gedichte Rilkes etwas ungeheuer Revolutionäres, Anstößiges und Aergernis Erregendes.

Das ist zum Weinen traurig; aber nicht etwa verursacht vom Niveau der Rilke'schen Kunstübung. Er tat, was er konnte, und dichtete nicht für die Eroberung irgendeines Zipfelchens Ruhm. Er zerrieb sich in Erregungen und fand erst die Sprache von Uebermorgen, nicht die der Ewigkeit. Er spannte den Bogen fortwährend straffer. Er geriet, auf dem polaren Spannungsfeld der Seelenkräfte, an ein Uebertragungsorgan, dessen Funktionen ihm noch reichlich ungeläufig

waren. Das unabänderlich Fanatische und das sphärenhafte Symbol hatten hier ihre Wurzeln. Da war mit reizvollen Referaten nichts mehr getan. Nichts mehr mit balladesker Dämonie, sympathetischen und gedankenmagnetischen Ueberredungen. Er mußte, frei von allen Reflexbewegungen, sein Ich endlich entblößen. So wie die Planeten Symbole der Urstufen kosmischer Entwicklungskräfte sind und die Elemente Vorstufen der Planetenkräfte, mußte er vom Ich zum All die logische Entwicklungskurve aufdecken und die Kreuzungen der Erregungflächen mit seinem Blut speisen, bis ein allgemeingültiges Symbol sich aus der Substanz läuterte. Das konnte natürlich nicht an der Oberfläche, sichtbar für jeden, sich vollziehen. Jeder Künstler gliedert sich im Unbewußten. Er steht vor dem vollendeten Werk immer wie vor einer wildfremden Leistung. Er erlebte den Formungsprozeß, er war ein Glühender mitten in der Erregung und kann nach dem Geschehen weder die Substanz noch den Kräftekreis, der sie umformte, mit endgültigen Formeln festlegen.

Rilke hat, wie kein zweiter, versucht: alle Stadien seines schöpferisch erregten Blutes zu deuten. Er hielt

sich unter einer dauernden Kontrolle. Er stemmte sich gegen die Gewalten, die im Unterstrom tobten und blieb doch ein ewig Ratloser.

„Was war mir mein Haus anderes als eine Fremde, für die ich arbeiten sollte, und was sind mir die nahen Menschen mehr als ein Besuch, der nicht gehen will. Wie verliere ich mich jedesmal, wenn ich ihnen etwas sein will; wie gehe ich von mir fort und kann zu ihnen nicht kommen und bin zwischen ihnen und mir unterwegs und so auf der Reise, daß ich nicht weiß, wo ich bin und wieviel meines mit mir und unerreichbar ist."

Er war mit keinem seiner Gedichte zufrieden und wartete ein ganzes Leben lang auf das eine Einzige, das mächtig genug war, alles Voraufgegangene auszulöschen.

Er hat diesen Fanatismus am schönsten vielleicht im „Stundenbuch" geäußert. Aber auch jener Satz ist bezeichnend dafür, den er einem jungen Dichter in ein Widmungsexemplar des „Marienlebens" einzeichnete:

„Wer rechnet unseren Ertrag? Wer brennt
uns von den alten, den vergangenen Jahren?
Was haben wir seit Anbeginn erfahren,
als daß sich eins im anderen erkennt?"

Ja, er wußte wie keiner: wo das Gedicht beginnt und wo es endet. Wo es aus der weiten Welt des Bewußtseins hinüberrinnt in das nie erklärbare All des Unbewußten —: „Ach, mit unseren Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang, und ein langes womöglich, und dann ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug) es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der anderen gleicht, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß doch die große Geduld haben, zu warten, bis sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in

einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht."

Diese schweren Erkenntnisse freilich sind ihm erst lange nach den „frühen Gedichten" gekommen. Als Ahnung waren sie schon immer da und gaben der Versmelodie eine rätselhafte Schwere. Darin liegt auch der Grund, warum das Gedichtwerk Rilkes so spät erst entdeckt wurde von der Literatur und den „Stillen im Lande". Erst von dem Buch „Advent" ab, horcht die fremde Welt auf und beginnt den Dichter zu registrieren, anerkennt seine Eigenart und deutet sie nicht als Laune und bewußtes Originell-sein-wollen.

Im „Advent" ist der unsichtbare Dichter aus der Traumdeutung in die Lebenserfahrung hinüber gewechselt. Hier ist der magische Schleier der Geschehnisse im Unsichtbaren, das Geheimnisvolle und Dämmernde gelüftet. Hier treten die Konturen einer Persönlichkeit in die Erscheinung. Hier sind die Dinge erfüllt mit dem Blut der durchlebten Erschütterung im Ich. „Die Mütter sagen uns nicht, wo wir sind, sie lassen uns ganz allein; wo die Aengste enden und Gott beginnt, mögen wir vielleicht auch sein." Gewiß sind diese Verse auch in der vorgeschrittenen Form immer

noch Mittel zum Zweck. Sie müssen den Hintergrund abgeben und den Horizont für die Entfesselung der eingeborenen Persönlichkeit, die mit dem Zerschlagen der angeerbten Form eine Welt jenseits des am täglichen Leben gebundenen Ichs sich aufzurichten müht. Die Tendenz der Interpretation aber ist erkennbar und gibt gerade deshalb den Versen das „Eigentümliche", den klaren Umriß des aus eigenem Grund und Boden hochgezüchteten Gewächses. Ihr Hinaushall in die Welt ist eine Tat. Der „neue Ton" wurde vornehmlich von Frauen aufgenommen. Das ist erklärlich. Denn hier in diesen ungemein verhaltenen Versen, wo eine Atmosphäre des Gefühls jede Härte, jedes Laute, jede Gewalt und alles Brutal-Leidenschaftliche abmildert und lebenserträglich gestaltet, ist ein Hingegebensein an die Dinge von beglückender Erfüllung. Welche Frauenseele sucht nicht auch heute noch einen Ausweg aus dem Ansturm des nervenzerfressenden Lebens zwischen den felsenhaft hohen Häusern der Stadt, wo nur das Rechnerische so laut ist und die Liebe ein Gemisch aus tierischer Gier und tänzerischer Lust. Der Dichter Rainer Maria Rilke hingegen erhebt die Frauen zu einem irgendwie

heilig umschauerten Göttertum. Er hat Mutter und Schwester, Geliebte und Heilige zu einer einzigen Figur endlich verschmelzen können. Er löst sie aus dem tragischen Verbundensein mit der Erde, er gibt ihrem Dasein die Leichtigkeit eines zwischen den Dingen Dahinschwebenden und läßt ihre Stimme mit einer reinen sphärischen Musik dahinklingen. Vielleicht existieren heute in jüngerer Generation solche Frauen in der Vielzahl, die aus den hier angedeuteten Spiegeln ihr Bild nicht mehr schöpfen mögen, solche Erdentrücktheit ablehnen bis zum offenen Haß und die harte, primitive und eindeutige, tierische und geschlechtsheiße Atmosphäre des Urwaldes für erträglicher und organisch bedingter halten. Oder nur mit den Maschinen zu leben vermögen, weil sie dem Mechanistischen sich schon so verbunden fühlen, als müßten sie es nicht nur laut bejahen, nein: auch ihren Tag dem brutalen Umlauf von Rad und Kraftstrom, der stählernen Sachlichkeit und Gefühlskälte unterordnen, wobei alles Seelische zur bloßen Funktion herabgemindert wird und das Geschlechtliche keinen anderen Sinn mehr hat, als den der letzten Leistungskurve im Wettspiel mit dem Tanz- und Tennispartner. Irgendeine

Stunde wird aber auch solchen Geschöpfen so blutnahe sein, daß sie aus tiefsten Herzängsten heraus an das dunkle Mitternachtsfenster treten und in die Schauer der Regennacht stammeln:

„Kannst du die alten Lieder noch spielen?
Spiele Liebling. Sie wehn durch mein Weh
wie die Schiffe mit silbernen Kielen,
die nach heimlichen Inseln zielen,
treiben im leisen Abendsee.
Und sie landen am Blütengestade
und der Frühling ist dort so jung.
Und da findet an einem einsamen Pfade
vergessene Götter in wartender Gnade
meine müde Erinnerung."

Dieses Gedicht, sicher nicht das stärkste im Buch „Advent", aber in verstechnischer Hinsicht eines der charakteristischsten aus Rilke's Frühzeit, zeigt auch sehr deutlich noch eine andere Eigenart auf, die der junge Dichter bis auf eine fast virtuose Spitze getrieben hat: die Bilderfülle. Beinah jedes Gedicht dieser Zeit ist ein schillerndes Mosaik aus den seltsamsten stofflichen Bestandteilen. Im einzelnen be-

trachtet, hat das Bild sehr oft einen beinah plastischen Umriß und eine Tiefe von berauschenden Dimensionen. Die Kühnheit der Metapher ist bewundernswert, die Klangfarbe der musikalischen Erscheinung betäubt und die Dynamik des ryhthmischen Auf- und Niederschwunges bringt den empfangenden Pol fast in Verwirrung. In der Zusammenballung aber verblassen die Werte, weil sie nicht nahtlos ineinander passen. Aus der Vielzahl von Einzelerlebnissen summiert sich nie das starke und ungewöhnliche Erlebnis in der Formeneinheit eines Weltbildes. Hinter jedem abgeschilderten Erlebnis klafft die Ursache und Veranlassung der Erhebung zum Bild. Das ist der Grund, daß im Durcheinanderkreisen und Zerrinnen, im Aufblitzen von Funken und Verdämmern von Strahlen nur das Fragment einer Melodie bleibt, die traumhafte Unbestimmtheit eines Erlebnisses zwischen Tag und Nacht. An dieser hier gekennzeichneten Unordnung leiden fast alle frühen Bücher Rilkes. Am stärksten wird dieser Mangel an Konzentration im gestaltenden Endbegriff, in der Formulierung der wesenhaften Tendenz in den Prosaschriften dieser Frühzeit fühlbar. Weniger schon in den dramatischen Versuchen, ob-

gleich sie im Hinblick auf landläufige Bühnenwirkung nicht einmal die elementarsten Gesetze der Schaubühne erfüllen. Es ist nicht so einfach, bei einer so geschlossenen Persönlichkeit, als welche Rilke schließlich in seinen Anfängen schon erscheint, solch ein hartes Urteil zu fällen. Es ist nur ein Urteil, gezogen aus den tatsächlichen Gesetzen einer vom Geschäft bedingten Amüsierbühne. Solange diese Form von Theater die Gesellschaft noch beherrscht, muß Rilke als Dramatiker zurücktreten. Er bleibt deshalb kein Un-Dramatiker. Wie auch Nietzsche keiner ist, Stefan George und Claudel. Vielleicht hat der „Anfänger" Rilke bewußt eine Abkehr vom „Heldenpathos" der zwischen 1896 und 1902 staatlich anerkannten Dramatik gesucht. Er sympathisierte durchaus mit der Bewegung des Naturalismus, schloß sich dieser Sturmreihe aber nicht an als aktives Mitglied, sondern ging in gleicher Richtung eigene Wege.

Wäre er schon Herr über die einfachste Spannung seines Ichs gewesen, und das von seiner seelischen Einsamkeit ausgehende Mitleid zur hilflosen Kreatur nicht nur ein optisch „interessantes" Erlebnis, vielleicht hätte ihn der allgemeine „soziale Zug"

in der deutschen Literatur endgültig zum Bühnenwerk getrieben und der Lyrik auf viele Jahre hinaus entfremdet. Er war unbändig besessen von der Sucht: ein erfolgreicher Schriftsteller zu werden. Er träumte sich Tag und Nacht in einen Taumel des Ruhmes hinein und glaubte, daß die Schaubühne der geeigneteste Ort sei, mit einem Male bewunderter Mittelpunkt zu werden. Weniger reizten ihn die proletarisch gefärbten Gedichte von Arno Holz, die substanzarmen und rhetorisch überhitzten Arbeiterlieder Karl Henckells. Es wäre ihm nicht schwer gefallen, beide Dichter zu übertreffen; er war im Formalen viel beweglicher als sie. Nein, er glaubte damals noch an die Kraft, ein ungewöhnliches Bühnenwerk mit sozialen Hintergründen gestalten zu können. Er wollte sie alle, die Hauptmann, Holz und sogar Zola überflügeln, weil er jünger war und sich den Strömungen des Lebens im unteren Menschenbezirk näher glaubte.

Er ist damals nie über einen (unzulänglichen!) Versuch hinausgekommen. Es fehlte ihm vor allem der lange dramatische Atem, die Kraft: Menschen nach drei Seiten hin sichtbar zu machen. Er mühte sich nutz-

los auf einem Oedland herum und sah nach dem „furchtbarsten Mißerfolg seines Lebens“ nicht einmal die primitivsten Gründe ein, die diesen Reinfall voraussetzten. Wir kennen zwar keine Zeile von seinem ersten Bühnenwerk, wir müssen uns schon an die späteren Stücke halten, die in ihrer rührenden Unbeholfenheit entwaffnen, und auf den Bericht stützen, den Frau Valery David-Rhônfeld von der tragikomisch umwitterten Episode gibt:

„Den Weltruhm Rilkes sollte ein dreiaktiges Drama aus Proletarier-Kreisen „Gleich und Frei“ begründen. Die Handlung war schwach, und selbst als Buchdrama hätte wohl der Rotstift ein mächtiges Wort mitgesprochen, denn was René sich an niedrigster Gotteslästerung (!) und aufreizendsten Reden gegen den Kapitalismus leistete, war einfach unerhört. Natürlich hat keine Bühne das Stück in der Fassung angenommen, bis sich endlich der Direktor des Sommertheaters in Heines Garten (Prag) entschloß, das Fragment, welches nach all den Streichungen übrig geblieben war, im Sommer 1896 aufzuführen. Es war Hochsommer. Die sogenannte Gesellschaft hatte die Stadt bereits verlassen, und einflußreiche Persönlichkeiten

der Großindustrie, Bekannte von Renés Vater, fühlten sich schon durch den Titel „Gleich und Frei" verletzt (!) und glänzten bei der Premiere durch Abwesenheit. Vor spärlich besetztem Hause fand die Aufführung statt. Als bei der trübsten Stelle des Dramas der Liebhaber, ein vornehmer Fabrikant, bei einer Liebesszene eine ungewollte Handbewegung machte, eine Geste, mit welcher die niedrigste Volksschicht (!) mimisch die intimste Liebesvereinigung bezeichnet, brach ein nicht endenwollendes Lachen und Johlen aus den Kehlen der Zuschauer, befreiend von der Langeweile des Stücks. Am Ende rief zwar die bezahlte Claque den Dichter Rilke vor den Vorhang, allein man zischte und lachte von neuem. Hätte das Stück nur eine glatte Ablehnung erfahren, was häufig genug schon den wirklich gekonnten Stücken passiert war, dann hätte auch Rilke den Reinfall gelassen hinnehmen können und in ruhiger Stunde den Ursachen nachgehen. So aber ging es ruhmlos unter in Spott und Hohn. Ich bedauerte den unglücklichen Menschen, der alle seine Dichtung und sich auf eine Karte gesetzt hatte und verlor. Wie oft hatte ich ihm die Mängel des Stücks dargelegt, und immer

wieder gesagt, er sei kein dramatischer Dichter. Umsonst. Der Gram über den Mißerfolg, der Spott seiner Verwandten trieben René von Prag nach München und dann nach Berlin. Er suchte sich neue Freunde und schloß sich in der Hauptsache den jungen Malern an. In seinen Gedichten zeigte sich ein neuer Ton. Er versenkte sich in die Landschaft und mied krampfhaft die lauten Dinge des Tages.'

Einen gewissen naturalistischen Einschlag muß man auch den Dramen „Frühfrost" und „Ohne Gegenwart" zumünzen. Sie sind breit im Zuständlichen, registrieren mit Genauigkeit das Uhrenschlagen im Raum, wie auch die Seufzer eines bedrückten Herzens. Sie schwelgen in Stimmungen und musikalischen und optischen Erlebnissen, bleiben aber im Aufbau des spannungsträchtigen Bogens (von Szene zu Szene bis zur atembeklemmenden Explosion) in der seelischen Unbewegtheit des Dichters stecken. Dessen Grundgefühl strebt an der Ballung von expressiven Leidenschaften vorbei. Sein Dichtgeist konzentriert sich, genau wie in den Versen des Landschafters, auf die breite Ausmalung der dämmerhaft hinschwebenden Situationen. Ihre bühnenmäßige Sichtbarmachung erfor-

dert Sprecher, begabt mit dem heute noch nicht vorhandenen Fingerspitzengefühl für Ton- und Bildstufen. Vielleicht wird ihre Erscheinung auf der Schaubühne auch in fernster Zukunft nur der Wunschtraum einiger Außenseiter bleiben. Vielleicht aber auch werden wir uns bald gründlich satt gesehen haben an den Hochspannungen der expressiven Maschinenkunst. Dann erst wird neue Dramatik dort anknüpfen können, wo der junge Rilke begonnen hat. Für die Sichtbarmachung seiner eigenen Werke aber wird es zu spät sein.

Von den epischen Büchern, die die gleichen Jahreskreise der Entstehung schneiden, — und das sind die schmächtigen Bändchen „Am Leben hin" und „Zwei Prager Geschichten" — ist fast das nämliche auszusagen. Auch ihnen gebricht es an der inneren und äußeren Architektur der seelischen Bewegung im Ablauf der Handlung. Sie haben die unperspektivische Flachheit eines Teppichmusters bei aller Farbigkeit der sprachlichen Mittel. Fast grenzen sie auch so hart an das Kunstgewerbliche eines erlesenen Luxusartikels. Obwohl sie die Patenschaft des hier schon genannten Jens Peter Jacobsen tragen und auch von Einflüssen des (ganz und gar nicht „gemütvollen") Adalbert

Stifter nicht frei sind, fehlt ihnen doch die sinnliche Berückung, die von den Werken der zum Vorbild erhobenen Meister ausgeht. Einzig dort, wo Rilke sich in die Erlebnisbahnen eines Kindes oder sehnsüchtig hindämmernden Mädchens mischt, wird das seelische Element der Geschehnisse mit der Spannung eines mitfühlenden Herzens aufgehoben und zum All-Geschehnis gestuft. Von hier aus geht überhaupt in deutlich erkennbarer Entwicklung die schöpferische Kraft des Dichters von der malerischen Flachheit der Impression, zur tieferen Fülle des plastisch gestalteten Ausdrucks über. Mit-Leiden ist von nun ab die Erregungsursache der Nerven und bildet in steter Wachheit nach innen und außen die meßbaren Dimensionen einer originalen Form.

Kommt es also dem Dichter nicht mehr auf die flächige Malung des Zuständlichen an, und läßt er auch nicht mehr von zwei Seiten her Symbole aufeinander loswirken —: so unterschätzt er immer noch das farbige Wort. Er legt ihm eine Bedeutung bei, die nicht im Einklang steht mit dem Problem. Das Wort als Eigensubstanz ist viel zu schwer, es läßt sich nicht fortbewegen in dem Maße, wie die Handlung

vorwärtsschnellt. Es gefällt sich in Stauungen, von hier aus entzünden sich Betrachtungen und umnebeln die an sich scharfen Profile der Geschehnisse. Stimmung, im ursächlichen Sinn, kann ein zauberhafter Reiz sein und die Erscheinungen des Seelischen auflockern. Bei Jacobsen finden sich ausgezeichnete Beispiele dafür. Aber Jacobsen kam von der, nur ihm eigentümlich gelagerten, seelisch wahrnehmbaren Handlung zum episch gespannten Stimmungsreflex. Er war auf seinen Höhepunkten dramatisch bewegt und schuf mit lyrischen Untermalungen die sinnvolle Atmosphäre dazu.

Der junge Rilke aber kam aus einer Stimmung, die sein Blut von nur ihm gemäßen Erregungen herleitete, zum Stoff und bildete ihn zum Gleichnis um. Er erkannte damals noch nicht, daß jede Erregung nur einmalig ist und auch mit keinem Symbol mehr übertragbar. Er irrte sich in der Auswirkung der seelischen Wellenlängen und verursachte Zwischenreflexe und Ueberschneidungen, die das Kunstwerk tempolos machten.

Er kam aber früh genug zur Erkenntnis der Fehlerquellen. Er ging dem Irrtum an die Wurzeln und brachte seine schöpferisch erregenden Kräfte in die

Gleichgewichtslage zurück.

Er hat, wie nur wenige junge Künstler seiner Generation, mit fanatischem Eifer an sich gearbeitet.

II.

In den Novellen „Am Leben hin" war die Umschichtung des Grundgefühls in der seelischen Bewegtheit des Dichters erkennbar. Wir wiesen mit Nachdruck darauf hin.

Das Versbuch „Mir zur Feier" bestätigt unsere Feststellung mit einer Reihe von ausgezeichneten Beispielen. Wir denken hierbei weniger an die Gemälde landschaftlicher Besonderheiten, die bei weitem nicht die suggestive Kraft eines Lenau'schen Gedichts erreichen, obwohl sie im sprachlichen Satzbau von einer Kühnheit ohnegleichen sind. Wie etwa dieses Stück:

„Und in den müßigen Morästen
verarmt im Abend die Allee,
die Aepfel ängsten in den Aesten
und jeder Hauch tut ihnen weh."

Wo Rilke der Durchbruch zum absoluten seelischen Erlebnis am augenscheinlichsten gelang, das ist in den

zyklischen Gedichten der „Mädchenlieder" gebildet, das strahlen die ersten, um das mystische Phänomen Gott kreisenden, Verse aus. Von einer solchen seelischen Versunkenheit in den Erlebnispolen war bislang bei Rilke nur selten eine lyrische Spannung erkennbar. Wir wissen nicht, ob ein Anstoß von außen diese Konzentration auf das Wesenhafte des Erlebnisprozesses gefördert hat. Wir ahnen aber einen Aufbruch von dieser Seite her und entdecken bei weiterer Betrachtung auch schon die tief angesetzten Spuren eines Kreuzweges. Schon im Bau der Gedichte, der mit leidenschaftlicher Vehemenz und unter einer fortwährenden Steigerung aller dynamischen und klanglichen Werte der Schlußzeile zustrebt, um den gequaderten Wänden ein architektonisch kühnes Dach zu wölben, ist außerhalb der Artistik das Bemühen eines redlichen Künstlers zur kristallischen Klarheit des Ausdrucks eines eindeutigen Weltbildes nicht mehr zu übersehen. Die Betonung „außerhalb der Artistik" geschieht hier mit Absicht. Es darf nämlich nicht verschwiegen werden, daß gerade in diesem Zwischenbuch die sprachschöpferische Ueppigkeit des Rilke'schen Verses sehr häufig den Bogen überspannt und auf Kosten

der inneren Struktur in klangliches Virtuosentum ausartet. Rilke verbeißt sich fast in das Mittel der Alliteration. Wenigstens spielt er damit so auffällig, daß die erschreckend sichere Beherrschung der Fingerfertigkeit nicht mehr als „Wunder" angesehen werden kann, daß sie vielmehr schon die eisige Zone der Routine streift und den inneren Wert der Kunstübung auf ein Minimum herabdrückt. Es bleibt nämlich bei aller Flüssigkeit des Vortrags immer ein nur schwer überwindbarer Rest von Starre zurück. Beispiel:

„Senke dich, du segnendes Serale,
das aus feierlichen Fernen fließt!
Ich empfange dich, ich bin die Schale
schimmern wie aus einem Goldpokale
die dich schön und scheu umschließt.

In mir wirst du, von dem langen Lauf
müde, deine willigen Wellen mildern,
und es blühn in stillen Silberbildern
meine Tiefen in dir auf."

... Grammatische Reime, Schlagreime, Reime für das Auge, Binnenreime mannigfaltiger Art, dazu ein Aufwand von Assonanzen und die oft ganz unerträgliche Ma-

nier des Enjambements: ein schillerndes Spiel, abgesehen und nachgeäfft den Praeraffaeliten und den Verskünstlern Victor Hugo, Josef Vadi und Théodore de Banville. Wie bei diesen, dienen auch ihm Synkopen dazu, den Takt zu längen oder ihn zu durchbrechen. Freie Rhythmen tauchen auf und lösen in ihrem tänzelnden Vorüberhuschen, in ihrem blinkenden Geklirr und Geflimmer, mit ihrem Taumel um ein kinderbuntes Karussell die von Verlaine geforderte Versmusik auf. Man lese diese Strophen aus dem Gedicht „Absaloms Abfall".

„Der König hatte geboten,
das man den Schönen schone.
Doch man sah ihn ohne
Helm an den bedrohten
Orten die ärgsten Knoten
zu roten Stücken von Toten
auseinanderhaun.

Dann wußte lange keiner
von ihm, bis plötzlich einer
schrie: er hängt dort hinten
an den Terebinthen
mit hochgezogenen Braun."

In dieser blasierten Wortmengerei, Augenmusik und dem gedanklichen Flachsinn, dieser überbilderhaften Einkapselung dünner Geschehnisse führen die seelischen Vorgänge des Gedichtwerkes ein schemenhaftes Dasein und haben nicht mehr die Kraft, sich auf der Bahn realer Wirkungen zu bewegen. An keiner Stelle solcher Versungeheuer kann von Erschütterung oder gar Explosion eines inneren Erlebnisses gesprochen werden. Der Artist übertrumpfte den Schauer und die Einfalt eines ursprünglich kindlichen Herzens.

Rilke mochte auch diesen Irrgang frühzeitig genug bemerkt haben. Er unterband einfach den lyrischen Strom und suchte in der Gestaltung von hymnischer Prosa einen Ausweg. „In meiner Lage, wo es darauf ankam, das Geistige in gefährlichster Schwebe zu erhalten, es dem Himmel und der Erde ohne Absehn auszusetzen, lag es so nahe, daß der Körper, in seiner Dumpfheit, aus dieser Einstellung das böseste Beispiel zog, sich zum Affen des Geistigen machte und in seinen eigenen Zuständen, über dem mindesten Anlaß, auf seine Art produktiv wurde.“ Die „Geschichten vom lieben Gott“ (oder wie das Buch in der ersten Ausgabe heißt: „Vom lieben Gott und Anderes“) sind

das Resultat. Auch hier sind die Kinderseelen wieder der erlebnisreiche, um Gott gelagerte Unterbau der dichterischen Sendung. Es stimmt haarscharf genau zu dem fortschreitenden Element in Rilkes Weltbetrachtung und Einordnung in die dynamischen Bewegungen des Weltbildes, daß er den vom Leben noch unbefleckten Menschenseelen die einzige Möglichkeit zumißt, in das Wundertum Gottes einzugehen. Daß auch die vom täglichen Leben irgendwie mißhandelten Naturen, die geistig und leiblich Armen, die Blinden und von Krankheiten Heimgesuchten in diesen Kreis gehören, ist ganz selbstverständlich und schließt sich auch folgerichtig an die urchristliche Heilslehre an. Gott ist hier noch lange nicht der mitleidende Bruder. Der Tod steht mit ausgebreiteten Armen vor den grundgütigen Augen des Ewigen und besteht auf Prüfungen: worin sich das über den Dingen Schwebende zu entscheiden hat zwischen himmlischer und irdischer Liebe. Solch ein diktatorischer Gewissenszwang ist nur in dem Rauschzustand der Ekstase erträglich. Und in der Tat: Rilke selber rettete sich mit angespannter Inbrunst aus den Verirrungen der abendländischen Kultur in die mönchische Einsamkeit.

Auch er entfloh der Welt und ging in die Wüste zu den Hilflosen, zu den Steinen und Tieren. „Ich möchte Dir sagen, daß Paris eine ähnliche Erfahrung für mich war, wie die Militärschule; wie damals ein großes banges Erstaunen mich ergriff, so griff mich jetzt wieder das Entsetzen an vor alledem was, wie in einer unsäglichen Verwirrung, Leben heißt. Damals, als ich ein Knabe unter Knaben war, war ich allein unter ihnen, und wie allein war ich jetzt unter diesen Menschen, wie fortwährend verleugnet von allem, was mir begegnete; die Wagen fuhren durch mich durch, und die, welche eilten, machten keinen Umweg um mich und rannten voll Verachtung über mich hin, wie über eine schlechte Stelle, in der altes Wasser sich gesammelt hat.“ (Worpswede 1903). Das „Stundenbuch“ bereitet sich vor. Es umrinnt spukhaft die Inselgruppe eines neuen Prosabuches („Die Letzten“), beeinflußt das „Buch der Bilder“ und steht schon in einem offenen Gegensatz zu dem Drama „Das tägliche Leben“. Das Geschichtenbuch sowohl als auch das Drama geben keine bedeutende Vertiefung in der Rilke'schen Erlebnisspannung. Sie laufen variantenhaft neben früher Gestaltetem her und bieten bestenfalls nur eine Be-

reicherung des Formvermögens. Hätte Rilke aber den entschiedenen Willen gehabt, auch die sinnliche Formenwelt der Erzählung und des Dramas zu sprengen, vielleicht wäre ihm das tägliche Leben nicht so gedichtfeindlich erschienen, wie er es, schon belastet mit den „offenen Wunden" der Einsamkeit, sich vorstellte und in sein Erleben einbezog:

„Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Ich will immer warnen und wehren: bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um."

Hier ist wenigstens noch der zögernde Ansatz einer doppelten Bewegung, hervorgerufen durch polemische Abkehr gegen die Kultur und durch ein neues Verantwortungsgefühl. „Die Letzten" aber sind weder polemisch, noch bekennend. „Sie sind erkennend und verzichtend. Und diese entschiedene Verneinung aller wirkenden Bewegung führt zu einer fast gänzlichen Er-

starrung der sinnlichen Welt. Die Atmosphäre zwischen Menschen und Dingen, die Stimmung eines Raumes und einer Zeit wird mit feinen Worten nachgezeichnet, die gestaltlosen Schemen lösen sich nur unvollkommen von diesem Hintergrund ab, haben ein paar schwere, einfache Gesten, die, von keinem Willen gespannt, nichts als den Zustand ihres unbewegten Wesens mit einer resignierten Müdigkeit aussprechen. Die sinnlich-gegenständliche Welt wird als die peinliche Notwendigkeit einer unvermeidlichen Staffage für den zu wechselnden Dialog empfunden, und diese Geringschätzung geht am Ende so weit, daß die Fortführung der äußeren Handlung in einer kurzen zsenischen, aufs knappste beschränkten, Bemerkung geschieht.

Fragen wir nach dem Maß von Bewegung, das in diese beiden Akte eingespannt ist, so stellen wir ein An- und Abklingen fest ohne eigentlichen Höhepunkt, eine Ouvertüre und ein Finale, die des eigentlichen Tonkörpers entbehren. Der lebendige Prozeß selbst, die erste entscheidende Bewegung zwischen Georg und Helene, ist hinter die Szene verlegt, was vorliegt, ist gleichsam der müde Nachhall, der Ausklang, die Resonanz. Wie verhält sich Rilke zur dramatisch-künst-

lerischen Ausdrucksform überhaupt?

Alle Kunst ist ein Niederlegen der schöpferischen Kräfte in die reife Frucht des Gebildes. Auch der lyrische Dichter, der seine Gefühlserschütterungen zu stützenden Bestandteilen einer künstlerischen Wirklichkeit macht, gibt ihnen dadurch eine neue, gebildhafte Bedeutung. Aus der wahllosen Liebe zu allem Werden und Entstehen schließen sich im künstlerischen Genius Sinnliches und Ideelles zusammen, durchdringen sich und fördern die neue Geburt. Liebende des Lebens sind die großen Schöpfer aller Zeiten gewesen. Nachkommen des mythischen Vaters Prometheus. Vollends der dramatische Dichter erlebt das menschliche Individuum in seiner letzten Steigerung, als Kämpfer; den Rhythmus der Schlacht darzustellen, ist gleichsam sein größtes Schaffensgesetz. Jeder dramatische Prozeß ist darum eine Umsetzung seiner innersten, unbewußten Substanz in eine bestimmte Willensspannung, denn auch die großen treibenden Gefühle: Liebe, Haß, Ehrgeiz, sind durch irgendwelche substantielle Umsetzungen hervorgerufene Willensspannungen intuitiver Art.

Rilke seinerseits verneint den Menschen als wollendes und handelndes Wesen, er sieht in seinem Leben eine

Seinsmöglichkeit. Beim Rilke'schen Menschen setzt sich die unbewußte Substanz nicht in ein bewegtes und bewegendes Wollen um, sondern in ein bewußtes, unbewegtes Sein, nicht in intuitive Willensspannung, sondern in reflexive Einsicht. Aus reflexiven Einsichten aber lassen sich menschliche Organismen nicht nähren. Die Figuren Georg und Helene sind Musterbeispiele eines begrifflich aufgestellten Menschentypus, keine Individuen. Es ist bezeichnend, daß diese Menschen in den Nebenszenen leicht reliefartig aus der Fläche heraustreten, aber diese Plastik der Gebärde tritt in der Hauptszene wieder völlig zurück. Die innere Zustandsmäßigkeit, die zur Erkenntnis gewordene Tragik, wird abstrakt gekündet, ohne Geste und körperlichen Ausdruck. Sie schwebt gleichsam als eine ideelle Sphäre über den Sprechenden, diese ganz verdunkelnd und verdeckend. „Der dramatische Dichter verwertet das Wort als Ausdruck einer Einheit von körperlicher und geistiger Bewegung, von Gebärde und Gefühl, darum ist es im Drama von stärkster Dichte und Bildhaftigkeit. Rilke gebraucht es zu logischer Gedankenübermittlung und verwandelt damit den dramatisch-künstlerischen Dialog, der eine rhythmische

Kette lebendiger Ausdrucksbewegung ist, zum philosophisch-abstrakten, der über ein Thema debattiert. Damit wird aber der Mensch aus einem rhythmischen Lebenskörper zum Träger einer Idee, zum Begriffs-Symbol." (Schwiefert).

„Das Buch der Bilder" führt schon viel näher an den Menschen Rilke heran. Sein Bild erhält festere Formen, sein Ich erscheint konzentrierter, seine Nerven reagieren empfindsamer und seine Weltbetrachtung zielt auf Einheitlichkeit. Ueberhaupt überträgt sich seine ganze Persönlichkeit ganz einfach auf die seelischen Kräftezentralen der Dinge. Er sieht sie in Bildern, durchdringt sie in Bildern und erhebt sie zum Symbol. Er steht nicht hinter dem Symbol, er identifiziert sich mit ihm. Er sagt mit sich die Welt aus. Daß diese konzentrische Erlebnisform nicht unter dem Diktat eines Dogmas steht und auch nicht von der sinnlichen Glut des Blutes angeregt wird, das wird uns bewußt, wenn wir die Nachbarschaft Rilkes, seine Werk- und Stubengenossen ansehen, seine Stellung innerhalb dieser Grenzwelten untersuchen und sein eigenes Urteil über ihren inneren und äußeren Wert nachprüfen. Wir brauchen zu diesem Behuf uns nur

die beiden Kunstbegriffe „Worpswede“ und „Rodin“ als Richtung zu vergegenwärtigen, Rilkes Essays darüber zu lesen und haben sofort den Bann, die Reflexzentrale aufgefunden, die Rilke dazu bestimmt haben mögen, im Widerspruch zu ihnen das „Buch der Bilder“ zu formen. Rein äußerlich betrachtet und beklopft, haben diese (seinerzeit!) revolutionären Kunstrichtungen sehr wohl den Bildbildner Rilke beeinflußt. Er ist in der Schilderung des Zuständlichen viel einfacher geworden, seine Malungen haben Tiefe und stehen fast plastisch im Raum. Beispiel: —

Ich möchte einer werden so wie die,
die durch die Nacht mit wilden Pferden fahren,
mit Fackeln, die gleich aufgegangenen Haaren
in ihres Jagens großem Winde wehn.
Vorn möcht ich stehen wie in einem Kahne,
groß und wie eine Fahne aufgerollt.
Dunkel, aber mit einem Helm von Gold,
der unruhig glänzt. Und hinter mir gereiht
zehn Männer aus derselben Dunkelheit
mit Helmen, die wie meiner unstet sind,
bald klar wie Glas, bald dunkel, alt und blind.

Und einer steht bei mir und bläst uns Raum
mit der Trompete, welche blitzt und schreit,
und bläst uns eine schwarze Einsamkeit,
durch die wir rasen wie ein rascher Traum;
die Häuser fallen hinter uns ins Knie,
die Gassen biegen sich uns schief entgegen,
die Plätze weichen aus: wir fassen sie,
und unsere Rosse rauschen wie ein Regen."

Von allen Seiten faßbar ist dieses Gedicht; nicht das kühnste des Buches, aber im Aufbau, in der Abrollung des Tempos eins der gelungensten. Es ist es vielleicht deshalb, weil es am sichersten Rilkes Vertrautheit mit den alltäglichen Dingen demonstriert.

Das Buch fand schnell Eingang auch bei herzeinfachen Lesern, denn das gegenständliche Gedicht hat schon zu allen Zeiten dem Dichter Volk zugeführt. Rilkes Ballade vom „schwarzen Ritter" und die ungewöhnlich schöne Romanze von den „Zaren" durchliefen die Welt als deklamatorische Paradestücke. Sie wetteiferten bei den berufsmäßigen Vortragskünstlern mit Wildenbruchs (sehr bösem und undichterischem) „Hexenlied" und Liliencrons burschikosem Tingel-

tangelmarsch „die Musik kommt“. Gegen solche Nachbarschaft hätte sich Rilke früher aufgelehnt. Der Weg in die Breite des Ruhms machte ihn duldsamer. Er wurde von einer kleinen Gemeinde zu einer literarischen Berühmtheit gekrönt. Er war reif geworden für „Engels Literaturgeschichte“ und die staatlichen Preisverteiler.

Eine Anteilnahme lediglich von dieser rein äußerlich orientierten Seite her, hat der Dichter, hat selbst das „Buch der Bilder“ nicht verdient. Es gibt mehr als nur die Besonderheiten stofflicher Reize. Es hat hinter der schillernden Bildwand tiefe Lebenswahrheiten aufgespeichert. Es rührt an die letzten Geschehnisse des Lebens und erhebt die Weltangst zu einem grauenvollen Fieber der an Gott erkrankten Seelen. Hier ist die Wende, wo Rilke die Nachbarschaft fremder Einflüsse, Anreicherungen und Anheizungen abstreift und seine schöpferischen Erregungen zu einem weltanschaulichen Mittelpunkt bloßlegt. Die letzten Gedichte namentlich, sprengen fast den Rahmen des Buches. Sie gehören schon in das „Stundenbuch“ und sagen den neuen Adam aus, als welcher sich Rilke emporläutert zu einer völligen Umgestaltung

des religiösen Erlebnisses. Wir erfahren hier den äußeren Anlauf des Bogens zu ganz neuen Erkenntnissen, sehen das Gesicht des blassen Romantikers um Novaliss und Hölderlin schrumpfen und das steinern-starre Gebäude der Kirche in Rauch aufgehen. Gott-Frühling, der aus dem Blut Rilkes zarte Blumenwunder zum Licht hinauftreibt, hat nur den Tod noch nicht überwunden. Sein Stachel ist ihm zwar genommen. Nicht aber die letzte Ausschwingung seiner Gewalt in den mönchischen Einsam-Stunden. Für solch einen Zustand der noch nicht völligen Erlösung sind vielleicht diese Zeilen typisch:

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns."

Wie sparsam deutet Rilke in diesem Buch sein Lieblingsthema, die Frauen, aus. Wie unendlich weit ist er jetzt abgerückt von den körperlichen Belastungen der Ahnen. „Soll mein Leben besser werden, so muß ich vor allem an diese beiden Dinge denken: Kraft

und Gewissen .... arbeiten muß ich lernen. Das sage ich mir seit Jahren und pfusche doch so weiter. Davon das arge Gewissen, wenn andere zu mir Vertrauen haben."

Der neue Wille, die Dinge höher und bedeutender zu sehen, hat dieses Buch von allen Seiten beeinflußt. Da aber künstlerischer Stil zuerst einmal „Ausdruck von Grunderschütterungen ist, nicht von Willensakten, können auch erst die starken neuen Erlebnisse nur dann Früchte tragen, wenn sie auf einen aufnahmefähigen Boden fallen, der die nährende Mutterkraft besitzt. Alle von außen zugeführten Erlebnisse können nichts anderes als Anlässe sein; die Ursachen jeder geistigen Geburt liegen in der menschlichen Grundverfassung selbst, die an der von Außen herbeigeführten Materie den Sinn des Bildens begreift. So führt (rein kritisch betrachtet) auch der religiöse Instinkt zunächst zu einer Formbereicherung aller bildhaften Bestandteile. Die Gebärde nimmt einen einfachgroßen, oft riesigen Ausdruck an, sie bezeichnet einen Standpunkt des Sehens, von dem aus nur die großen einfachen Bewegungen sichtbar sind. Alles Leben, das unfähig ist, sich in einer einfachen großen Gebärde

auszusprechen, wird als unwürdig erkannt; was aber groß und sichtbar bleibt, mit neuer Liebe umgriffen und in die Gemeinschaft der „Dinge“ eingereiht. Auch der Vergleich wächst ins Einfach-Große, zieht die elementaren Erscheinungen heran und wählt gleichsam den kürzesten Weg. Eine Vereinfachung des ganzen Zieles findet statt, er wird auf die großen Hauptlinien gebracht, er erhält hymnische Wucht und Tiefe. Vor allem werden aus dieser Grunderschütterung die ersten Ansätze einer neuen Bewegung, eines neuen Rhythmus geboren. In einer über die einzelnen Wendungen und Sätze hinausreichenden Bewegung, die eine große einheitliche Richtung in das Spiel der Einzelwellen bringt und von der die früher das Gedicht organisierenden Stilmittel gleichsam getragen werden, besteht die Struktur der neuen Rhythmik. Dazu bedarf es aber noch einer Vielzahl von allgemeinen Erlebnissen, „Erfahrungen, die täglich neue Spannungen und Zufuhren in sich tragen und so im großen richtunggebend wirken. Rilke findet sie in der Worpsweder Landschaft und in der Persönlichkeit des französischen Bildhauers Rodin“. (Schwiefert).

Als Rilke (René Maria) sein erstes Buch (1894)

drucken ließ, hatte er eben das 18. Lebensjahr überschritten. Er war dreißig Jahre alt, als er, über Worpswede und nach einem kurzen und inhaltlosen Eheleben, als Sekretär in den Dienst Rodins trat.

„Früher glaubte ich, es würde besser, wenn ich einmal ein Haus hätte, eine Frau und ein Kind, Wirkliches und Unleugbares, glaubte, daß ich sichtbarer würde damit, greifbarer, tatsächlicher. Aber, sieh, Westerwede war, war wirklich: denn ich habe selbst das Haus gebaut und alles gemacht, was darin war. Aber es war eine Wirklichkeit außer mir, ich war nicht mit darin und ging nicht darin auf. Und daß ich jetzt, da das kleine Haus und seine stillen schönen Stuben nicht mehr sind, weiß, daß noch ein Mensch ist, der zu mir gehört und irgendwo ein kleines Kind, an dessen Leben nichts so nahe ist wie er und ich — das gibt mir wohl eine gewisse Sicherheit und die Erfahrung vieler einfacher und tiefer Dinge — aber es hält mich nicht zu jenem Wirklichkeitsgefühl, zu dieser Ebenbürtigkeit, nach der ich so sehr verlange: Wirklicher unter Wirklichen zu sein.“ (Rom 1904.)

Gott im Himmel und auf der Erde

Gott im Himmel und auf der Erde

„Alle, welche Dich suchen, versuchen Dich.
Und die, so Dich finden, binden Dich
an Bild und Gebärde.
Ich aber will Dich begreifen,
wie Dich die Erde begreift;
mit meinem Reifen
reift
Dein Reich."

I.

Die Tragik der modernen Religiosität hat Stefan George in der ergreifenden Gestalt des „Engels" im allerhöchsten Sinn der Einmaligkeit gestaltet. In dieser Figur erlebt unser Ich die Wandelung von der

Kreatur zur Gotteskindschaft. Von dieser Höhe herab umfassen wir unser Ich als Ewigkeitsbegriff. In solcher Ewigkeit zerfällt unter uns die Zeit zu einem raumlosen Schatten. Nur ein einziger Stromkreis bewegt das All —: W i r G o t t !

Rilke will im „Stundenbuch", (zwischen 1898 und 1903 entstanden) im Grunde nichts anderes darstellen. Auch ihn treibt die Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der Welt (gewertet als eine Unzulänglichkeit des Ichs) zu einem radikalen Bruch mit der Religion der Kirche. Er leugnet keineswegs, daß das Substanzgefühl der Religion eine der Seele (durch die Geburt in die Welt!) einverleibte Spannung um das Ewig-All-Eine ist. Er baut seinen Plan auf einer solchen Voraussetzung erst auf und legt dem Glauben an das Wunder zunächst keine Bedeutung bei. Denn er kam ja nicht zur Religion als ein Schiffbrüchiger, Enttäuschter und auf Umwegen (Novalis, Maler Müller, Zacharias Werner). Er brachte ins Leben ein religiös veranlagtes, mystisches „Gemüt" und eine starke Mentalität. Seine Aufgabe im menschlichen Reifsein war nun, diese beiden Seiten seines Wesens miteinander in Einklang zu bringen. Aber, sind nicht Religion und Kunst-

wille zwei sich ausschließende Lebensenergien? Ist eine „religiöse" Kunst, insbesondere aber „religiöse" Dichtung überhaupt möglich? Religion ist ja „wertloser", formloser; ein plastisch undarstellbares Gefühl, eine sich steigernde Hilflosigkeit, die nach Halt und Lebensausdruck ringt. Eingebettet ins Halbdunkle, „Wunderbare" und „Begnadende" verträgt die Religion keine Analyse. Intellekt und Religion, d. h.: kritisches Denken und dogmatischer Glaube sind Unvereinbarkeiten. Religion ist nämlich nicht Religiosität, auch nicht jene unbestimmte, unbestimmbare Ahnung der Weltzusammenhänge, die Sehnsucht nach der letzten Synthese. Religion ist ein Versuch, Metalogisches in logische Formen zu bannen, das Ueberempirische und Unvorstellbare zu intellektualisieren. Dieser Versuch ist noch allen sucherischen Köpfen mißglückt. Der wahrhaft religiöse Mensch steht außerhalb der Religion, weil er über jede gebundene Glaubensform und Gott-Konstruktion hinausstrebt. Nicht Thomas von Aquino mit seiner aristotelischen Metaphysik des Christentums, und alle die anderen Denker, nicht die Beweisenden und Eristrierer, sondern die „Heiligen", die Einsamen, die Schweigenden und Verborgenen.

Aber auch alle die Unmittelbaren, Einfältigen, die nicht Religion lehrten, sondern sie lebten.

Wie kann nun eine „religiöse" Kunst möglich sein? Wenn Gott den einzigen Mittelpunkt dieser Kunst bilden soll, (der Marienkult strebt ja auch zu einer ungeheuren Gott-Mitte) dann gibt uns Rilke, gleichsam um seinen Weg zu begründen, diese Beschreibung, Ausdeutung und Erlebnismitte von Gott: „Ein jedes Ding kann der liebe Gott sein. Man muß es ihm nur sagen; ein Tier kann das nicht. Es läuft davon. Aber ein Ding, siehst Du, es steht, Du kommst in die Stube, bei Tag und Nacht, es ist immer da, es kann wohl der liebe Gott sein."

Dieser Zug an Rilke, meint Margarete Susmann, „ist an sich die äußerste Wandlung gegen das Wesen der Religion, indem er die zu einem festen substantiellen Boden zusammengeschlossenen Kräfte auflöst und auseinandertreibt. Was in der Religion als große verborgene Macht, als Sein die Seelen trug, das legt sich nun breit und vielschattig als Leben auseinander. Rilke ist auf dem Wege nach dem neuen Namen Gottes. Einen Namen, der nicht so verwischt, nicht so entwertet die gleiche Ehrfurcht erweckt, die

gleiche Umfänglichkeit ausdrückt. Und kann nicht und am wenigsten von einem einzelnen Geist, Religion werden, sondern nur individuelle, dichterische Religiosität. Je reicher sie sich vollgesogen hat mit den immer unermeßlicher sich um uns anhäufenden Inhalten des Lebens, um so mehr wird für eine all diese Inhalte umfassende Kraft sie eines neuen Namens bedürfen. Es ist in uns allen klarer oder bewußter ein banges Wissen, daß wir für unser in Tiefen und Höhen umgestaltetes Leben eines neuen „Adams" bedürfen, der uns die gegeneinander verschobenen und zeitlichen Dinge neu benenne. Rilkes Tat und Weiterwollen liegt in dieser Richtung."

„Die Erneuerung des mystischen, von Gott ergriffenen Gefühls durch Rilke, hundert Jahre nach Novalis, in einer erschütterten in ihren Untergründen fragwürdig gewordenen Zeit, ist die Rückwendung auf das menschliche Jetzt und Hier, in und mit den Dingen, unter dem Wissen der Unnahbarkeit und Unfaßbarkeit des Göttlichen an sich selbst. Es ist ein Ergriffensein vom göttlichen Wesen, nicht von oben gleichsam, sondern vom Grunde her, aus der Gegenwärtigkeit des Lebens selbst, in seiner immer

unromantischer gesehenen gottgewollten Härte und Fruchtbarkeit. Es ist das mystische Erlebnis des Menschen, der die ihm auferlegte Einsamkeit der sentimentalischen Haltung gerade als die ihm gegebene Möglichkeit der Gottbegegnung begreifen lernt, und statt seinem jugendlich sentimentalen Sehnsuchtsgefühl nach der ‚verlorenen Natur' weiter zu folgen, als die Pflicht seines Dichtertums fühlt, Gott aufzudecken in der Einmaligkeit jedes wirklichen Daseins. Das ergibt eine Hinwendung auf das Sein, wie es dem erfühlenden Dichter entspricht, in seiner vom Ich absehenden Haltung der Offenheit. In Rilke ist dies Erfühlen mit der gesammelten Hinwendung seines ganzen Wesens fortentwickelt zu einer Fühlsamkeit, die im Grad ihrer Reife reiner mystischer Transparenz nahekommt. „Nicht in kontinuierlicher Entwicklung vollzieht sich dieses Andrängen an das Tiefenerlebnis: Gott! sondern wie in Stoßwellen, in den drei Büchern des Stundenbuches, im Requiem, in den Sonetten an Orpheus, in den Duineser Elegien." (Pongs). In den Geschichten vom lieben Gott war ein leiser Anfang gewagt. Er lief ins Märchenland über. Und verscholl. Jetzt aber sagt er nicht mehr: „Wir sind genau

sieben Kinder. Jeder muß den lieben Gott einen Tag tragen, dann ist er die ganze Woche bei uns, und man weiß immer, wo er sich gerade befindet" .... jetzt, nach langen, tiefen Atempausen ruft er laut in die Welt hinaus: „Du bist der Zukunft großes Morgenrot über den Ebenen der Ewigkeit."

Diese seltsame Radikalisierung wirkt anfänglich verwirrend. Die Gefolgschaft vollzieht sich unter der Tendenz des Abwartens in zögerndem Tempo. Freilich wird man sehr bald gewahr, daß die Phänomene, die sich bei Rilke als Glaube an Wunder bilden, tatsächlich mit keiner Glaubens- und Wunderlehre kirchlicher Dogmatik in Einklang zu bringen sind. Was Rilke will, daß wir glauben, hat metaphysische Hintergründe in einem und völlige Kindwerdung (d. h. Loslösung von den realistischen Geschehnissen und Bewegungen) im anderen Sinne. Er verbrüdert das Ich mit den Dingen und läßt Gott die bewegende Kraft der Dinge sein. Symbole von unerhörter Kühnheit in der optischen und geistigen Erscheinung müssen die Wandlung tragen helfen. Die mystischen Grundlinien des Ichs verschieben sich. Das Leben, aus dem das Ich bislang die Wegzehrung zur geistigen Vollen-

dung herausschlug, wird in der Umformung von der Gestalt zur Atmosphäre: Mythos. Das Gotterlebnis allein beherrscht in dynamischer Weiterentwicklung jeden Triebwillen des Blutes. Gott ist überall, Gott ist jedermann. Er wird im gleichen Maße zum Unsichtbaren verhüllt, als zur strahlenden Mitte verdichtet. Er kommt mit den Wäldern, mit dem Meer, mit Daniel. Er ist der Rauch über der Stadt, der Gang der Uhren und die Stimme im Stein. „Die mitgegebene Wirkung all dieser ‚Verwandlungen, Symbole, Erkenntnisse' und Bilder, in denen die Urpolarität Gottes umfaßt wird, ist die: daß die Möglichkeit der göttlichen Verwirklichung jetzt an jedem Ding statthaben kann und damit jedem Sein in der Wirklichkeit die religiöse Dimension aufgetan wird. Die Unendlichkeit der Beziehungen schafft Vereinigungen des Unvereinbaren großen Stils. Gott ist der über alle Begriffe Größte. Er ist mystische Realität geworden. Und so fließen hier auch die Bilder, Sinnbilder und Wirklichkeiten nicht „wunderbar" zusammen in einer Magie, die von Bild und Gebärde gebunden wird, sondern unter der festgehaltenen Illusion des „Nur im Bilde" kann die Bildanschauung

den gleichen mystischen Wirklichkeitsgrad erhalten für das Verwirklichen Gottes sowie die Erfahrung selbst, sofern sie auf innerer Wahrheit ruht, sofern sie Offenbarung gibt. Wie Gott offenbar werden kann im kleinsten Erlebnis: im jungen Vogel, der aus dem Nest fällt, so ist er wirkend in den Dichtern und ihren Bildern —:

„Für dich nur schließen sich die Dichter ein,
und sammeln Bilder, rauschende und reiche,
und gehn hinaus und reifen durch Vergleiche."

Mit solcher Einbeziehung des Bildes in die mystische Realität muß auch das einzelne Bild höheren Rang erreichen und das Verhältnis von Gott und Mensch tiefer auffallen." (Pongs.)

Zwei von verschiedenen Seiten her gestaltete Symbole erschließen das Stundenbuch so anschaulich, daß jegliche Untersuchung mit diesen Beispielen eigentlich als „gelöst" abgeschlossen werden kann:

„Da blühen Jungfrauen auf zum Unbekannten
und sehnen sich nach ihrer Kindheit Ruh;
das aber ist nicht da, wofür sie brannten,
und zitternd schließen sie sich wieder zu.

— — — —

Und meine Seele ist ein Weib vor Dir
und ist wie der Naëmi Schnur, wie Ruth.
Sie geht bei Tag um Deiner Garben Hauf
wie eine Magd, die tiefe Dienste tut.
Aber am Abend steigt sie in die Flut
und badet sich und kleidet sich sehr gut
und kommt zu Dir, wenn alles um Dich ruht,
und kommt, und deckt zu Deinen Füßen auf.
Und fragst Du sie um Mitternacht, sie sagt
mit tiefer Einfalt: „Ich bin Ruth, die Magd.
Du bist der Erbe....“

Es gibt in der nachgoethischen Lyrik wohl kaum ein Werk, das mit solch einer unerhörten Ballung an die letzten Dinge der Menschheit rührt, die Steigerungen des äußeren Lebens um Jahrzehnte vorausberechnet und daraus Erkenntnisse sammelt von einer so durchschlagenden Wahrheit, wie beispielsweise in dieser auf die unmittelbarste Gegenwart zutreffenden, Aussage:

„Aber der Reichen Tage sind vergangen,
und keiner wird sie Dir zurückverlangen,
nur mach die Armen endlich wieder arm.“

Betrachten wir hierzu die Geschehnisse unserer Zeit von den sozialen, moralischen und ethischen Schnittpunkten aus, so quadert sich manche von uns als vage angesehene Bewegung zur unerbittlichen Wahrheit und wird Gesetz. Aber Rilke ist beileibe kein politischer Kopf. Seine Erkenntnisse lassen dem freien Willen breitesten Spielraum, sie überreden nicht und wollen nicht „bekehren", sie bereiten vor und machen mit „sphärischer Musik" das Ich mündig. Jenes kindliche Ich, das in den Geschichten vom lieben Gott noch aufstaunen konnte: „Ist Gott denn dort?" — „Sind wir denn hier?"

II.

„In den gesonderten Wellen strömen die Verse des einsamen Gottergriffenen zum Göttlichen hin, in drei Büchern, die zeitlich auseinanderliegend auch innerlich innerhalb ihrer mystischen Einheit, drei besondere Formen mystischen Erlebens ausprägen: die Gottanrufung, die Ich-Verwandeltheit, die Mittlerschöpfung als die mystischen Entsprechungen der Du-Hyperbel, der Ich-Metapher, der vollen metaphorischen Bildgestaltung.

Eine Grundform der alten Mystik lebt hier fort: die unerschöpfliche Namengebung des Göttlichen. So hatte schon der irrtümlich Gottfried von Straßburg zugeschriebene Lobgesang Mariens die Bildlichkeit des Minne-Zeitalters gesammelt zu ganzen Namenkränzen um die Gottesmutter: „Dû bluomenschîn durch grüen klê; dû minneclîcher bluomenglanz; dû rôsenbluot dû liljenblat; dû bist ein sunne ein mâne ein stern dû rôsental dû vîolvelt; Du gimme, ein golt ein edelstein; ein milch ein rôtez helfenbein." (Pongs.)

Aus der Namengebung aber löste sich in fortwährender Steigerung das dingliche Erfassen der Wesenheit hinter dem metaphorischen Gottesdienst. Gott, der tausendfältige, schmolz um zur Einform, zum seelischen Begriff des All-Einen —: „Gott ist Du. Und Du bist Gott." Das ist eine ungeheuere Reise von dem Bekenntnis der Urchristen, bis zu jenem russischen Mönch, der in asiatischer Einsamkeit diese tiefe Erkenntnis aus einem lange einsam hingelebten Leben erringt. Daß sein Endziel die Heiligsprechung der Armen und Ausgestoßenen bedeutet: eine solche Weiterentwicklung des Christentums auf den Glaubenssätzen der Bergpredigt konnte nur einem Dichter gelingen, der

selber nicht einmal wußte, daß er nur Mund war für eine Stimme, die über den Zeiten und über den Dingen Zeit und Raum regiert.

Es ist schwer zu sagen, ob dieser letzte Teil des „Stundenbuchs" der dichterisch stärkste ist; der menschlichste ist er aber bestimmt. Denn hier zeigt sich in einer tiefen und erschütternden Klarheit das Hingegebensein des Dichters an die Kreatur. Die Nachbarschaft ist fast Verschwisterung, das Mitleiden Blut von seinem Blut und die Tröstung so mütterlich groß, als wäre sie schon die wirkliche Stimme des „Engels aus der Höh".

Der Bilderkreis in diesem enggezogenen Thema ist so groß wie nie. Immer aber sind die Bilder konkret und machen das Symbol nicht schwer und ungewöhnlich durch wortmengerische Kunstfertigkeit. „Auch der Ueberfluß der Bilder gibt die Unendlichkeit des erbildeten Wesens und mindert zugleich den Abstand für die Inbrunst des andrängenden Gefühls. In Rilke ist dies Doppelwirken bewußt geworden, er weiß um die Unerreichbarkeit des Göttlichen, um doch in nicht endenden Bildverhüllungen zu ihm hinzustreben: „wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände, so daß

schon tausend Mauern um dich stehn. Denn dich verhüllen unsere frommen Hände, so oft dich unsere Herzen offen sehn.“ (Pongs.)

Wie weit die wirkliche Landschaft, die Unendlichkeit der russischen Ebene im Gegensatz zu den steinernen und stählernen Meeren der großen Städte die Konzentration auf das Ur-Wesenhafte mit letzten Spannungen bewirkt hat, vermögen wir mit rechnerischen Mitteln nicht zu entscheiden. Es erscheint uns auch angebracht, diesem Werk gegenüber nicht aus alten Maßstäben neue kritische Meinungen zu beziehen. Es gibt Kunstwerke die im kritischen Scheidewasser Wesen und Gestalt verlieren. Das letzte Drittel des „Stundenbuches“ ist wohl für unsere Zeit geschrieben, nicht aber für die Armut unserer Erkenntnisse. Wir haben erfahren müssen, wie tief sich am „Faust, zweiter Teil„ zwei Generationen blamiert haben, da sie die dunkle Helle auszudeuten sich mühten, und müssen es wehrlos geschehen lassen: daß auch das „Buch von der Armut und vom Tode“ hinübergezerrt wird in den nüchternen Seziersaal, wo man die seelische Bewegung erst abtötet, um die körperliche zu erkennen.

Wichtiger erscheint uns, die „Erklärungen“ zu ver-

stehen zu suchen, die Rilke aus der Erregung der schöpferischen Leistung dieses Werkes sich abrang, um sich seinen Freunden verständlich zu machen: „Wie die Schwerkraft das allgemeinste und stillste Gesetz ist, so ist die Frömmigkeit, die ich meine, nichts andres als eine stete und stille Schwerkraft, welche aus der Tiefe Gottes auf die Seelen wirkt und die Gesichter hinunterzieht in Schatten und Nachdenklichkeit. Die Richtung auf Gott zu kann der Richtung zur Erde hin nicht entgegengesetzt sein. Es muß möglich sein, Gott zu dienen ohne vom Leben abzufallen. Es muß möglich sein, die Sonne und das Geschöpf zu lieben, ohne daß sich die Gottbesessenheit erhübe und mit Lästerungen den Passionsweg der Seele beschmutze. Ist bei vielen die Gottesliebe nicht eine geheime, tödlich süße Liebe zum Chaos? Es scheint, daß die Menschen die Götter nur um der Götterdämmerung willen lieben.

Das aber ist die Geschichte des Chaos: Am Anfang ruhte es wie ein Meer, wie ein Urwald von gleichen Bäumen, durchaus feind aller Form, und feind der gestaltenden Kraft, die hart und genau, und peinlich geschieden über ihm hing. Am Ende der Tage aber

wird es dastehen mit Millionen reifen, feinen, goldenen Formen in Metallen und Marmor, in Blut, Nerven und Mineralen, ein ganz und gar ausgegorenes und durchglühtes apollinisches Gebilde, in dem nirgends mehr ein Rest der mütterlichen Nebel schläft. Bäume und Menschen voller Früchte, und statt der dionysischen Molochbrust eine wache, klare Begeisterung, welche das Herz vom Hirn nicht mehr zu unterscheiden erlaubt ..... Denn Gott ist der Unvollendete, der wird, indem wir werden. Er ist der Zukünftigste, der auf seinen Beginn wartet, dingähnlich still. Er ist der, den wir aufrichten mit allen Aufgerichteten."

Das Werk, in das mit diesen Worten „eingeführt" wird, hat unendlich mehr gehalten Es ist herausgenommen aus der zerquälten und ausgebeutelten Sprache des Alltags und lebt seine runde und von allen Seiten sicht- und vernehmbare Eigenwelt.

Es hat den alten Begriff Gott aufgehoben und die Wirklichkeit dafür gestellt. Es hat die Armen von der Straße aufgesammelt und sie mündig gemacht. Nicht mit den Mitteln der revolutionären Bewegung im wirtschaftlich-politischen Dreh (wo sie auch zu irgend-

einem Besser-Leben hinkommen mögen), sondern kraft ihres Armseins. „Es gibt viele Leute, die von mir — ich weiß nicht genügend was — erwarten: Hilfe, Ratschläge, von mir, der ich mich so ratlos vor den gebietendsten Dringlichkeiten des Lebens finde. Und obwohl ich weiß, daß sie sich täuschen, sich irren, fühle ich mich dennoch — und ich glaube nicht, daß es Eitelkeit ist — versucht, ihnen etwas von meinen Erfahrungen mitzuteilen, einige Früchte meiner langen Einsamkeiten. Es sind sowohl junge Frauen, als junge Mädchen, fürchterlich auf sich selbst verlassen im Herzen ihrer Familie. Jung verheiratete Frauen entsetzt über das, was ihnen geschah. Und dann all diese jungen Arbeitsleute, meist revolutionär, die ohne jede Orientierung aus den Staatsgefängnissen kommen, sich in die Literatur flüchten und trunkene, boshafte Poesien dichten. Was soll ich ihnen sagen? Wie ihr verzweifeltes Herz aufrichten, wie ihren formlosen Willen gestalten, der unter der Gewalt der Ereignisse einen entliehenen, ganz provisorischen Charakter angenommen, und den sie jetzt in sich tragen wie eine fremde Kraft, deren Verwendung sie kaum kennen. Die Erfahrungen Maltes verpflichten mich mitunter, auf

diese Schreie Unbekannter zu antworten. Er würde es getan haben, er, Malte, wenn je eine Stimme ihn erreicht hätte....

Alles Lebendige, das Anspruch macht, stößt in mir auf unendliches Rechtgeben, aus dessen Konsequenzen ich mich dann schmerzlich wieder zurückziehen muß, wenn ich gewahre, daß sie mich völlig aufbrauchen.." (An Lou Andreas-Salomé)

Rilke hat aber auch mit dem gleichen Schauer der Erkenntnis den Tod gestellt:

„Ich will ihn preisen. Wie vor einem Heere
die Hörner gehen, will ich gehn und schrein.
Mein Blut soll lauter rauschen, denn die Meere,
mein Wort soll süß sein, daß man sein begehre,
und doch nicht irre machen wie der Wein.

Und in den Frühlingsnächten, wenn nicht viele
geblieben sind um meine Lagerstatt,
dann will ich blühn in meinem Saitenspiele
so leise wie die nördlichen Aprile,
die spät und ängstlich sind um jedes Blatt.

Denn meine Stimme wuchs nach zweien Seiten
und ist ein Duften worden und ein Schrein:

die eine will den Fernen vorbereiten,
die andere muß meiner Einsamkeiten
Gesicht und Seligkeit und Engel sein."

Der Kampf, der voraufging, war erbittert wie das Ringen Jakobs um den kleinen Zipfel von Gottes Antlitz: „Da leben Menschen, sterben staunend an der schweren Welt und keiner sieht die klaffende Grimasse, zu der das Lächeln in namenlosen Nächten sich entstellt." Christus hat die Schrecken des Todes mit dem Wunder der Auferstehung aufgehoben. Er paßte sich mit dieser Grundform den bequemen Denkformen der „Tagmenschen" an —: Ewiges Leben gleich ewiger Tag.

Die Kirche, die ihm nachfolgte, ging so lange mit dem Wunder des „Ewigen Lebens" mit, als der Glaube noch ein kindlicher war, kindlich wie die reine Kreatur des ersten Christenmenschen.

Später aber, als an den Kindern die Bewußtheiten zu nagen begannen, da warf sie den Tod wieder in den finsteren Strafraum zurück und umgab ihn mit allen Schrecken fortgeschrittener Zivilisation. Sie ließ mit sich handeln. Sie verkaufte die Auferstehung für

eine Menschenreihe von Gebeten. Und verlegte das nach dem Tode „Weiterleben“ ins Jenseits.

Rilke führt den Tod wieder auf seinen Ursprung zurück. Er bindet ihn an Gott. Er verbindet die Menschen mit ihm. Er läßt sie sterben zum Weiterleben:

„Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“

Der Mensch hat endlich die Dinge (d. h. sich !) aus der Fremdheit der Gleichnisse und Symbole in die klaren Bezirke körperlicher Nähe gerückt und schließlich und endlich in die vorwärtsschreitenden Bewegungen seines Blutes von Gott zu Gott und von Leben zu Leben einbezogen.

Aus der Theologie wird man zur Philosophie und aus der Philosophie zur Religion geführt —: auch diesen verdummenden und beinah nichtswürdigen Lehrsatz hat Rilke mit dem Stundenbuch endgültig überwunden. Er fand Gott. Und nicht eine Methode: ihn zu finden. Er hat kraft einer hohen dichterischen Intuition das „Märchenhafte“ verwirklicht und die Heiligkeit der Seelenbereiche in neuen Bildformulierungen bestätigt.

Das neue Gedicht

Das neue Gedicht

„Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg Deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los."

I.

1907 erschien der erste Teil der „Neuen Gedichte" und 1908 der „andere Teil". Dem Stoffkreis nach und auch stilistisch sind sie als eine Einheit aufzufassen. Im Gesamtbetracht bilden sie einen entschiedenen Wendepunkt. Symbol, Melos und Sprachkultur, Versform und Rhythmus haben einen Höhepunkt erreicht, der an die besten Gedichte Goethes,

an die stärksten Leistungen Stefan Georges erinnert. Rilke war, bevor er diese Gedichte aus einem Gegenwarts-Erlebnis niederschrieb, durch die Schule Rodins gegangen. Er war lange Jahre dessen Sekretär. Sein menschlicher Umgang mit diesem großen Formpathetiker entsprach dem Verhältnis eines brüderlichen Freundes. „Als ich zuerst zu Rodin kam und draußen in Meudon bei ihm frühstückte, mit Fremden an einem Tische, da wußte ich, daß sein Haus nichts für ihn war, eine kleine armselige Notdurft vielleicht, ein Dach für Regen- und Schlafzeit; und daß es keine Sorge war für ihn und an seiner Einsamkeit und Sammlung kein Gewicht. Tief in sich trug er eines Hauses Dunkel, Zuflucht und Ruhe, und darüber war er selbst Himmel geworden und Wald herum und Weite und großer Strom, der immer vorüberfloß... ich glaube, so muß es sein; denn dieses ist ein Leben und das andere ein anderes, und wir sind nicht gemacht, zwei Leben zu haben." (1903.) Er eignete sich im Atelier das Handwerk an und sammelte, bei tiefen Aussprachen in den Ruhestunden, Erkenntnisse über das Wesen der seelischen Formlinie. Er lernte „plastisch" sehen, Material „durchleuchten" und Li-

nien zu Formen sammeln. Er wurde unter dem Antrieb Rodins ein Wortplastiker, ein Geschehnismodelleur, ein Bildgießer. Die Natur gewann ihn wieder zu sich zurück. Er beseelte sie. Daraus entsprang die bewundernswerte Wahrhaftigkeit gegen sich selber: aus der ihre Form, tätig zu sein, der gewissenhafte Schöpfungs- und Aeußerungstrieb, der glühenden Menschen von selber quillt.

Rilke beschrieb die „kunsthandwerkliche" Triebstunde Meister Rodins folgendermaßen: „Er holt weit aus. Er gibt nicht dem ersten Eindruck recht und nicht dem zweiten und von allen nächsten keinem. Er beobachtet und notiert. Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halbwendungen, vierzig Verzückungen und achtzig Profile. Er überrascht sein Modell in seinen Gewohnheiten und Zufälligkeiten, bei Müdigkeiten, bei Ausdrücken, die erst im Entstehen sind, und Anstrengungen. Er kennt alle Uebergänge in den Zügen, weiß, woher das Lächeln kommt und wohin es zurückfällt. Er erlebt das Gesicht wie eine Szene, an der er selbst teilnimmt, er steht mitten drin, und nichts was ihm passiert, ist ihm gleichgültig oder entgeht ihm. Er läßt sich nichts von dem

Betreffenden erzählen, er will nichts wissen, als was er sieht. Aber er sieht alles."

Das ist Rodin am Tonklumpen oder an der Skizziertafel. Und der, der ihn so plastisch beim Arbeitsakt beobachtet .... beobachtete unbewußt sich und gibt uns damit einen Eingang zu seinem „Neuen Gedicht". Das bekannteste aus dieser Reihe ist der „Panther". Betrachten wir ihn; zuerst so, wie man ein Gedicht in sich aufnimmt, und dann auch so, wie man eine Plastik in das Nacherleben hineinrückt:

„Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein."

Wir wissen, daß Rilke, um diesem Erlebnis die konkrete Form zu geben, viele, viele Stunden nach dem lebenden Modell gearbeitet hat. Wohlgemerkt: nach dem Erlebnis. Dieses umspannt in seiner eigentümlich metaphysischen Struktur nicht nur den Panther. Das äußere Tier war längst aus dem tragischen Phänomen zum Symbol erhoben, war aus einem optischen Moment-Erfühlen in die Bewegung des seelischen Umformers übergegangen. Was noch zu tun übrig blieb, war der präzise und zusammengedrängte Aufbau. Den hat Rilke ganz nach dem strengen Gesetz Rodins gelöst. Von nun ab wird ihm diese seelisch aktive Offenheit und sprachfigürliche Formstrenge zum Ausdrucksmittel aller darstellungswerten Erschütterungen geläufig. Er bildet Tiere, Landschaften und Menschen nach seinem neuen Ich-Bild. Er legt in ihren Ausdruck nicht mehr das Wesen eines zukünftigen Geschehens mit expressiven Gefühlshintergründen hinein, es ist auch keine, bis zum äußersten Punkt durchziselierte, Abschilderei darin gebunden. Das Doppel-Ich transponiert durch die Formeinheit Wesen und Gleichnis in ein All-Ich hinüber. Deutlich erkennbar in den Gedichten: „Die Gazelle", „Das Einhorn",

„Pietà". Fast immer ist hier ein balladenhafter Ansatz vorhanden. Das ist das Nachzittern des Erlebnisses. Das Erlebnis selbst ist schon im Blute untergegangen, hat seine Farbe angenommen und seinen Rhythmus. Es schnellt mit ihm aus der Dynamik des Mitteilungswillens in das Symbol hinüber. Vom Symbol zur Form ist immer nur ein kleiner Schritt; aber einer, der alle Spannungen von Leib und Seele für sich beansprucht.

Rilke hat gerade in dieser Periode schöpferischer Spannung seine größte Einfachheit gefunden, aber auch zugleich die äußerste Kurve der Gleichniskunst durchlaufen. Die Metapher war ihm schon immer geläufig. In manchen Strophen der „Neuen Gedichte anderer Teil" erreicht sie jenen kritischen Punkt, wo der äußerst zugespitzte Sinn nahe beim Un-Sinn steht. Richard Dehmel, ein sinnlich durchaus nicht schwerfälliger Mensch, ein Dichter, der, bei aller Zuspitzung des Triebhaften, doch noch klar genug blieb: Blut mit Alkohol nicht zu mengen, hat in einem ironisch auf Rilke gemünzten Gedicht, die „duffen Tauben" und den „Büllbüll" gebührend festgenagelt. Er geißelte die Unarten, nie aber die Besonderheit der Art des Schauens.

Er respektierte die „Rodin-Schule". Er zog vor jeglicher künstlerischer Leistung demütig den Hut. Hier aber versagten seine Nerven. Er sprach einfach das aus, was seine Zeit im Allgemeinen über Rilke aussprach. Die wenigen aber, die ihn so begriffen, wie er von seinem Ich fortgeschleudert wurde, waren wie er der Zeit weit voraus. Das ist wesentlich festzustellen: Dehmel lebte in der Zeit sich und die Zeit; Rilke lebte außerhalb der Zeit das Zeitliche in einem weit vorausgeeilten Tempo. Seine kühne Metapher ist nichts anderes, als die mit lyrischen Formerlebnissen durchdrungene und in die seelischen Erschütterungen zum Symbol erhobene alltägliche Kurve einer zukünftigen Generation. Auch darin war ihm Meister Rodin erregendes Vorbild. Auch er unterband den Rückfall an ein magisches Grauen vor den Mächten des Chaos durch die Verdinglichung des Seelischen. Er schuf als erster die expressionistische Form und kam damit zur Auflösung des metaphorischen Bedürfnisses: Traumbilder plastisch ins Leben zu stellen. Wenn Rilke auf der an Rodin geschulten Grunderkenntnis sein Selbstbildnis modellierte:

„Des alten langen adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes,
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stimme ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.
Du, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammengefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant."

so ist ihm damit ein Formerlebnis gelungen, das zehn Jahre später der Maler Kokoschka aufnahm und in seinen Aussagen im Portrait verdichtete. Oder Strawinski und Hindemith in Musik setzten. Fast alle Gedichte in diesen beiden Büchern sind zwanzig Jahre zu früh geschrieben. Sie waren so weit vorgefühlt, daß eine ganze Generation davon zehren konnte. Rilke hat die künstlerische Jugend zwischen 1906 und 1914 entscheidend beeinflußt. Ohne Rilke kein Werfel und

Loerke, kein Georg Heym und Georg Trakl. Von den Begabungen zweiter und dritter Ordnung ganz zu schweigen.

II.

„Im stärksten Maße typisch für die neue Anschauungsweise Rilkes ist das Gedicht „Die Rosenschale". In den Gebärden und Haltungen der Rosen sieht Rilke reine Formen höchster Zustände, in der unbegrenzten Vielfältigkeit des stets wandelbaren Objekts die Endlosigkeit der geistig-seelischen Welt überhaupt. Fast alle übrigen Gedichte enthalten die „Rosenschale" keimhaft in sich.

Der Gegensatz zum „Buch der Bilder" wird gerade an der „Rosenschale" am stärksten klar. Dort wurde die Erscheinung dadurch, daß sie ihres individuellen Charakters entkleidet wurde, daß sie zum Träger allgemeiner Gesten wurde, fähig, Ausdruck eines typischen Lebensinhaltes zu sein. Ihr sinnliches Sein ging förmlich auf im dunstigen Gebilde der abstrakten Spekulation. Sie existierte nur dadurch, daß ihr eigentliches Leben vernichtet wurde. Die Allgemeinheit

eines höheren Seins war etwas, das sich mit der rein sinnlichen Lebendigkeit eines Dings nicht vertrug, sie konnte nur über den Trümmern der vernichteten Sinnlichkeit erstehn. In den „Neuen Gedichten" gibt es einen derartigen Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Idee nicht. Im Einzelnen der sinnlichen Existenz ist das Produkt der allgemeinen Seinskräfte vorhanden, es gibt überhaupt nicht mehr ein abstraktes Allgemeines der Idee, sondern nur ein Erlebnis am Dasein Gottes, denn dieser ist das Allgemeine, durch das Erlebnis an seinem schöpferischen Ausdruck, wie man auch ein Erlebnis an einem Künstler nur in Form eines Erlebens seines Werkes haben kann. Die Weltbetrachtung des Dichters ist durchaus einheitlich geworden, sie hat den gefährlichen Dualismus, der zwischen Form und Gehalt unterscheidet, und das Leben unfruchtbar zerlegt, ohne zu einer neuen Einheit der Teile zu gelangen, überwunden.

„In „Orpheus, Euridike, Hermes" und „Alkestis" wird erreicht, was sich in den biblischen Gedichten nicht bis zur letzten Verwirklichung bringen ließ. Gegensätze, zwischen denen die geistige Welt eingespannt ist, werden wie Horizontale und Vertikale in

einem Bilde gegeneinandergesetzt: der unrastvolle, begehrende, stets unvollendete und der ganz religiöse Mensch, dessen Hingabe zur Welthingabe, dessen Insichberuhen zur Vollendung gediehen ist. Alkestis, die große Liebende, stirbt für Admet, den lebenshungrigen, denn im Tode wird der Liebe und des Lebens Erfüllung erreicht, jenes Insichberuhn der Kräfte zu einem durch keine Bedürfnisse gestörten Gleichgewicht. Was aber Alkestis durch den Tod erlangt, das ist Eurydike, die gestorbene, längst: sie war schon aufgelöst wie langes Haar und hingegeben wie gefallener Regen und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. Sie war schon Wurzel. — — Sie ist als nährender Bestandteil in den Kosmos eingegangen, darum kann sie keine Gemeinschaft mehr haben mit dem frühen Geliebten." (Schwiefert)

Ueber die Form der „Neuen Gedichte" im Allgemeinen haben wir schon im Eingang dieses Abschnittes Andeutungen machen dürfen. Wir hoben die ungeheure Plastik des sparsam verwendeten Bildes hervor, wir zeigten an Beispielen die außerordentliche Konzentration des Themenaufbaus und können uns jetzt darauf beschränken, die wortmusikalische und laut-

symbolische Besonderheit der Reime zu betrachten.

Das Spiel mit Reimen (und Assonanzen) könnte, von einem gewissen Standpunkt aus gesehen, als „unzeitgemäß" und „langatmig" abgetan werden: Gewiß: seit Christian Günther hat der Reim im deutschen Gedicht so wenig Wandlungen erfahren, daß er abgebraucht und überflüssig erscheint. Er hat dem lyrischen Gedicht sozusagen das Blut verdünnt und den Klang zur hohlen Klapper erniedert. Er ist Handwerkszeug geworden, mit welchem jeder, der über ein paar Vokabeln verfügt, und Marschtakt im Leibe hat, ein gereimtes Gedicht zusammenhauen kann. Die ungeheure Fülle von Gedichten, die alljährlich in Deutschland produziert wird, bestätigt scheinbar die Behauptung.

Scheinbar, natürlich. In Wirklichkeit hat die Verwendung des Reims im lyrischen Gedicht seit Goethe außerordentliche Fortschritte nach der positiven Seite hin gemacht. Man braucht nur an die wilden Kühnheiten Liliencrons zu denken, an die Präzisionsarbeit Richard Dehmels, an die Trunkenheit der Dauthendey'schen Reime, an George's schwere Goldschmiedearbeit, an Else Lasker-Schüler's orientalische Buntheit

und nicht zuletzt eben an das edle Gequader der Rilke'schen Reime.

Bei Rilke ist der Reim der Unterbau des ganzen Gedichts. Auf seinen organisch verwurzelten Grundsteinen ruht der Säulenbau der Strophe. Er gibt der Architektur des Gedichtes Maß nach oben, unten und nach allen Seiten. Er ist nicht Schmuck, sondern Zweckmäßigkeit. Er verziert nicht, sondern bindet. Er ist nicht beliebig auswechselbar, sondern Gesetz in sich und Gesetz in allem. Von ihm geht die Strophe aus, zu ihm mündet sie hin. Er stützt auch nicht die „Gedanken", sondern ist selber Gedanke. In seiner Vielzahl ist er immer nur Einer. Sein Reichtum beruht auf wesenhafter Einheit. Herausgenommen aus dem Gefüge wirkt er hilflos, gewöhnlich und manchmal sogar ärgerlich. Aber wo er eine Lücke läßt, da wankt der ganze Bau. Rilke hat nie einem Reim zuliebe eine Zeile geschrieben und doch wirken sie im Gedicht wie eine mit großer Kunst aufgebaute Sammlung von seltenen Dingen. Weil Rilke den Reim nie gestreichelt hat, zeigt er in seinem Gedicht den spiegelhaften Glanz einer noch nie berührten Erscheinung. Er hat ihn in seinen frühen Gedichten

vielleicht wahlloser verwertet. In den „Neuen Gedichten“ ist der Reim von einer Zucht ohnegleichen.

Er ist aber nicht nur Unterbau, er spielt das führende Instrument im Orchester der Wortklänge, er dirigiert den Rhythmus und spinnt den Ton bis zum leisesten Verschweben aus. Er ist der Grundakkord auf der Grundharmonika. Er hat chopinsche Süße und orphische Dunkelheit, das Prestissimo von Nietzsche und die Kühnheit des Moskauischen Kremls. Das Meer rauscht in ihm, das Waldgebirg und die Wetterkeulen der Schneegipfel. Er gibt den Traum der Träne und die letzte entlegenste Wirklichkeit, er ist die gesammelte Kraft im Stein und das atemlose Verhauchen eines Schattens.

Er kann auch nicht unzeitgemäß gelten. Der Rhythmus in der Präzision einer Heißluftlokomotive ist aus der mathematischen Präzision hergeleitet und bei aller Zweckmäßigkeit letzte Ausdrucksform des Maschinenwillens. Der Rhythmus im Rilkeschen Gedicht ist Präzisionsarbeit, gewonnen aus der Mathematik des Reimes. Seine Zweckmäßigkeitsform ist ebenso das Sonett als auch das Langstrophen-Gedicht. Das Sonett Rilkes hat garnichts gemein mit dem Sonett Petrarcas,

nicht einmal mit dem der Louïze Labé, das er aus der Form des 16. Jahrhunderts in die stählerne des 20. umgegossen hat.

Das Sonett ist heute noch mit derselben Bestimmtheit zu bejahen, wie zu der Zeit, da sich die Form bildete. Die Flächen haben gewechselt, das Symbol ist geblieben. Das Tempo hat gewechselt, Tiefe und Höhe sind geblieben. Alle Gedichte Rilkes in den „Neuen Gedichten" haben die äußerste Zweckmäßigkeitsform. Er hat im Gedicht der Stahlzeit die ihr gemäße lyrische Form geliefert:

„Sieh, er geht und unterbricht die Stadt,
die nicht ist auf seiner dunklen Stelle,
wie ein dunkler Sprung durch eine helle
Tasse geht. Und wie auf einem Blatt

ist auf ihm der Widerschein der Dinge
aufgemalt; er nimmt ihn nicht hinein.
Nur sein Fühlen rührt sich, so als finge
es die Welt in kleinen Wellen ein:

eine Stille, einen Widerstand —,
und dann scheint er wartend wen zu wählen:

hingegeben hebt er seine Hand,
festlich fast, wie um sich zu vermählen."

Und hier ist bildhauerische Beobachtung und plastisches Erfassen aller Wesenheiten zum ausgehauenen Block, zur Figur nicht: aber zur Maske. Man denkt an Rodins „Mann mit der gebrochenen Nase", den Rilke so schön beschrieb, daß man das plastische Werk darüber fast vergißt: „Man fühlte, was Rodin anregte, diesen Kopf zu formen, den Kopf eines alternden, häßlichen Mannes, dessen gebrochene Nase den gequälten Ausdruck des Gesichtes noch verstärken half; es war die Fülle von Leben, die in diesen Zügen versammelt war; es war der Umstand, daß es auf diesem Gesicht gar keine symmetrischen Flächen gab, daß nichts sich wiederholte, daß keine Stelle leer geblieben war, stumm oder gleichgültig. Dieses Gesicht war nicht vom Leben berührt worden, es war um und um davon angetan, als hätte eine unerbittliche Hand es in das Schicksal hineingehalten wie in den Wirbel eines waschenden, nagenden Wassers. Wenn man diese Maske in Händen hält und dreht, man ist überrascht von dem fortwährenden Wechsel der Profile, von denen keines zufällig ist, ratend oder

unbestimmt. Es gibt an diesem Kopf keine Linie, keine Ueberschneidung, keine Kontur, die Rodin nicht gesehen und gewollt hat. Man glaubt zu fühlen, wie wenige von diesen Furchen früher kamen, andere später, wie zwischen dem und jenen Riß, der durch die Züge geht, Jahre liegen, bange Jahre; man weiß, daß von den Zeichen dieses Gesichtes einige langsam eingeschrieben wurden, gleichsam zögernd, daß andere erst leise vorgezeichnet waren und von einer Gewohnheit oder einem Gedanken, der immer wieder kam, nachgezogen wurden, und man erkennt jene scharfen Schatten, die in einer Nacht entstanden sein mußten, wie vom Schnabel eines Vogels hineingehackt in die überwachte Stirn eines Schlaflosen. Man muß sich mühsam erinnern, daß alles das auf dem Raume eines Gesichtes steht, soviel schweres, namenloses Leid-Leben erhebt sich aus diesem Werk. Legt man die Maske vor sich nieder, glaubt man auf der Höhe eines Turms zu stehen und auf ein unebenes Land herabzusehen, über dessen wirre Wege viele Völker gezogen sind. Und hebt man sie wieder auf, so hält man ein Ding, das man schön nennen muß um seiner Vollendung willen. Aber nicht

aus der unvergleichbaren Durchbildung allein ergibt sich diese Schönheit. Sie entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichtes, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander, aus der Erkenntnis dessen, daß alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zuende gehen. Wenn man noch eben ergriffen war von der vielstimmigen Qual dieses Angesichts, so fühlt man doch gleich darauf, daß keine Anklage davon ausgeht. Es wendet sich nicht an die Welt; es scheint seine Gerechtigkeit in sich zu tragen, die Aussöhnung aller seiner Widersprüche und eine Geduld, groß genug für alle Schwere."

Mit dem Beispiel dieser Sätze soll auch zugleich ausgesagt werden, mit welcher Intensität Rilke Kunstbetrachtung übte. Er war kein Kunsthistoriker von Beruf. Er kritisierte keine Ausstellungen für Gazetten. Er brachte aber Stunden und Stunden im Louvre zu. Manchmal nur, um immer dasselbe Bild zu betrachten, dieselbe Figur. Er beschrieb auch nie die handwerkliche Leistung, sondern das gelebte Leben hinter der Leistung. Er schuf im Kunstreferat eine neue Richtung, er dichtete Bild- oder Figuren-Erkenntnisse. Er erregte sich daran wie an einem Schicksal. Inbrunst

und Frivolität umstachelten ihn. Ganz und gar saugte er das fremde Werk in sich hinein, lebte damit und gab es, von seinem Erleben befruchtet, der Welt zurück. Im Grunde ist seine Monographie über Rodin (und auch die über die Worpsweder Maler) nichts anderes als ein Gedicht, gezogen aus der Spannungstiefe der dargestellten Schicksale. Es hat die gleichen Merkmale einer vereinfachten, auf das Sachliche gestellten Intensität, wie die großen hymnischen Gedichte im zweiten Teil der „Neuen Gedichte" auch. Es hat verborgene Reime und eine urtiefe Musik der Zwischenzeile.

War es bei dem Buch über Rodin die steinerne Landschaft der Stadt und die Seelentragödie der Menschen in der Zwingburg der Masse die ihn so ungeheuer befeuerten, daß er selber Flamme wurde ganz und gar — so hat die Schilderung der Worpsweder Maler ihn zur Naturerfahrung entzündet. Er stieg zu den Urmüttern nieder und entdeckte die Bilder- und gleichnislose Straße zu Gott. Er organisierte dieses Erlebnis mit der geheimen Kraft der Grunderschütterung und erschütterte über den geraden Weg seines eigenen Blutes das Blut der „Kunstbetrachter".

In diesem Sinne sind „Rodin“ und „Worpswede“ zwei Symbole für die erregende Kraft zwischen zwei weltbewegenden Polen. Mensch und Natur —: der Dichter konnte endlich den Brückenbogen spannen, der die Wechselbeziehungen aufhob und die göttliche Bindung zum Einssein vollzog.

Malte Laurids Brigge

Malte Laurids Brigge

„Ewiges will zu uns. Wer hat die Wahl
und trennt die großen und geringen Kräfte?
Erkennst Du durch das Dämmern der Geschäfte
im klaren Hinterraum das Abendmahl."

„Ich liege in meinem Bett, fünf Treppen hoch, und mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger. Wie ein Ding, das lange verloren war, eines Morgens auf seiner Stelle liegt, geschont und gut, neuer fast als zur Zeit des Verlustes, ganz als ob es bei irgend jemandem in Pflege gewesen wäre —: so liegt da und da auf meiner Bettdecke

Verlorenes aus der Kindheit und ist wie neu. Alle verlorenen Aengste sind wieder da.

Die Angst, daß ein kleiner Wollfaden, der aus dem Saum der Decke heraussteht, hart sei, hart und scharf wie eine stählerne Nadel; die Angst, daß dieser kleine Knopf meines Nachthemdes größer sei als mein Kopf; groß und schwer; die Angst, daß dieses Krümchen Brot, das jetzt von meinem Bette fällt, gläsern und zerschlagen unten ankommen würde, und die drückende Sorge, daß damit eigentlich alles zerbrochen sei, alles für immer; die Angst, daß der Streifen Rand eines aufgerissenen Briefes etwas Verbotenes sei, das niemand sehen dürfe, etwas unbeschreiblich Kostbares, für das keine Stelle in der Stube sicher genug sei; die Angst, daß ich, wenn ich einschliefe, das Stück Kohle verschlucken würde, das vor dem Ofen liegt; die Angst, daß irgendeine Zahl in meinem Gehirn zu wachsen beginnt, bis sie nicht mehr Raum hat in mir; die Angst, daß das Granit sei, worauf ich liege, grauer Granit, die Angst, daß ich schreien könnte und daß man vor meiner Türe zusammenliefe und sie schließlich aufbräche, die Angst, daß ich mich verraten könnte und alles das sagen, wovor ich mich fürchte,

und die Angst, daß ich nichts sagen könnte, weil alles unsagbar ist, — und die anderen Aengste .... die Aengste.

Ich habe nun meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden."

Anders als aus dem Erlebnis Dostojewski ist diese metaphysische Seelenzergliederung, dieses Emporschnellen einer tiefen Ur-Schuld in der Maske des räumlichen Angstgefühls wohl kaum zu erklären. Gerade der Schwerpunkt, um den sich der neue Rilkesche Weltkörper zu drehen beginnt, die erhabene Hingabe des unpersönlichen Geistes ist einer von den Hauptstützpunkten des Dostojewskischen Weltgebäudes. Es sei an eine Stelle aus dem Romanfragment der Karamasoffs erinnert, wo es heißt: „Jeder strebt jetzt danach, seine Person abzusondern, ein jeder möchte in sich selbst die Fülle des Lebens erfahren....." (Schwiefert)

Nein, nicht nur die Fülle des Lebens zu erfahren, sondern die ganze Schwere der Welt auf sich zu nehmen. Das ist die große Erregungsthese in den

„Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" die Rilke vom Symbol gelöst und auf den von Dostojewski angebrochenen Weg bis zur äußersten Ausblutung durchführt. Er hat sich von dem Dostojewskischen Menschen anhitzen lassen, hat seine eigenen Herzängste dabei überprüft, die Bewegungen seines Blutes in allen Erregungsstadien gemessen und aus der Kurvensumme die Formel erfahren, die die großen Formen des Lebens, also Gott, Welt und Tod auf die Lebensspanne eines einzigen Menschen überträgt.

An keinem Werk der neueren Literatur ist die Welt der Lesenden so ahnungslos vorübergegangen, wie an Rilkes „Aufzeichnungen". Es ist auch kein Werk des Dichters so mißdeutet worden, wie gerade dieses sein reifstes und in jedem Betracht vollendetstes und künstlerisch und dichterisch gleich ungeheures Opus. In den „Aufzeichnungen" ist für unsere Begriffe die ganze Sendung Rilkes auf eine Formel gebracht. Hier strömen alle schöpferischen Quellen zusammen, hier rückt eine Vielzahl von Bildern zu einem Einzigen auf und vollzieht aus den drei Haupterscheinungen: Mensch, Ding, Gott: das letzte, mit erdverbundenen Sinnen noch begreifbare Wunder „Wir Gott".

Unter dem Eindruck dieses Evangeliums erkennt man deutlich, wie alle vorhergegangenen Werke des Dichters mehr oder minder nur ein tiefes Atemholen zu ihm waren. Dunkelheiten, die man in den Teilwerken nicht begriff, hier erhalten wir den Schlüssel zur Lösung. Selbst jene artistischen Ueberformen aus den „Neuen Gedichten anderer Teil" erweisen sich jetzt als losgisch geformte Zweckgebilde und machen den steten Erregungszustand des Dichters im Gleichnisbau und der tonalen Spannung von Sprachbögen verständlich. Es ist ein billiges Begehren zu verlangen, daß jedes Kunstwerk als gerundete Einheit für sich zu stehen habe, keines Vorbereiters bedarf und einen Auslauf und seine Bestätigung in entfernter Leistung nicht kennen soll. Von solcher Dogmatik müssen wir bei einem so selbständigen Kopf wie Rilke uns schon freimachen. Auf ihn passen die alten Gesetze der Aesthetik nicht mehr. Aus seinem Werk wachsen neue Maßstäbe, die uns Aufschluß geben, wohin wir zu werten haben, wollen wir nicht am Rande stehen bleiben. Auch in diesem Punkt bedeuten die „Aufzeichnungen" etwas Neues und in eine noch dunkle Zukunft weit Vorstoßendes. Wie sehr die alten Wert-

messer an den „Aufzeichnungen“ zerbrechen mußten, weil sie das Werk unter der Voraussetzung eines „Romans“ betrachteten, erkennen wir in dem Augenblick, wenn wir die stofflichen Elemente der Dichtung oder die sogenannte „Fabel“ in den Vordergrund rücken. Von einer regelrechten Disposition der zeitlichen Geschehnisse im althergebrachten Sinn, von einer sich allmählich steigernden Verteilung der Stoffgefüge kann man überhaupt nicht sprechen. Würde man den Kern der „Handlung“ aus dem Gewebe der Ganzheit herausschälen: dann bekäme man ein so dünnes Geschehnis, das kaum Gewicht für eine Ballade hätte, geschweige denn für ein atembeklemmendes episches Werk von fast vierhundert Seiten. Die Kunst Rilkes bestand ja schon immer darin, aus Unscheinbarem, weit ab vom lauten Weg des Lebens Liegendem ein profundes Weltbild zu verdichten. Hier, in seiner reifen und dichterischen und künstlerischen Tat, vollziehen sich alle Geschehnisse besonders weitab von der Erscheinungsbahn des alltäglich Wahrnehmbaren. Er schildert auch nicht, sondern er bildet. Die Gebilde haben ihre eigene Form in Klang und Gebärde. Dennoch sind sie körperhaft und gehen mit der Dynamik eines

gesprochenen Tonmediums in unseren Besitz über. Wir empfangen sie als einen Besitz, um den wir uns in unsagbarer Anschauung bemühten. Wir erfahren eine Welt, die wir in uns ahnten, aber nicht zum Bewußtsein formen konnten, wir werden mit den Erscheinungskreisen dieser Welt Rilkes wieder Kind und durchlaufen alle Stationen des seelischen Wachstums vom Welt-Kind zum Gottes-Kind. In diesem Aufwachsen, begrenzt von den Nachbarschaften der uns feindlichen Umwelt, vollzieht sich unsere Läuterung. Bald schmerzhaft, bald durchglüht von den seraphischen Tröstungen des Ewigen. Wo Symbole die Stelle körperlicher Aktivität vertreten, erscheinen sie in einer so glutvoll durchströmten Form, daß die seelische Erregung vielleicht nur erweitert, nie aber durchbrochen wird. Jedes Symbol ist nun nicht mehr Hilfs- oder Verstärkungsmittel, sondern naturnotwendiges Glied im Kettenkreis der Geschehnisse.

Das Unsagbare ist aber nicht auch unwirklich. Es schlägt Wurzeln nach unten und trägt seine Krone oben. Es kommt von Gott und endet in Gott. Dieser Satz ist leitmotivisch auch der einfachste Schlüssel zu den Aufzeichnungen. Sie sind in ihrer

äußeren Zuspitzung nichts weiter als das „Evangelium" eines Menschen, einer lebendigen Erscheinungsform unserer Gegenwart. Sie haben nie, wie wir schon andeuteten, den schweren slavischen Atem der Erscheinungen Dostojewskis, sind aber im Vielfachen ihrer Gestalten diesem großen Weltbürger verpflichtet und geistig irgendwie blutverwandt. Die nordische Atmosphäre der wesentlichsten Symbole in ihren leidvollsten Geschehnissen formt noch am weitesten die Spannung des stofflichen Ablaufs. Aber weder Dostojewski, noch Tolstoi kommen zu solch einer heiteren Klarheit der Ich-Erkenntnis wie Rilke in diesem Buch. Es bedeutet in Summa das wahrhaftigste Bekenntnis eines universellen Geistes. Es auferbaut einen Wendepunkt in der Geschichte einer dogmenlosen Gottbetrachtung und Gotterkenntnis durch das tiefe Medium eines am „Erleiden" gereiften Menschen. Möglich geworden ist diese ungeheure Leistung der Umwandlung aller Erscheinungskreise zum dynamischen Auftrieb des Ichs als erregender Kraftpol, erst durch die doppelte Funktion der Sprachgewalt. Rilkes Sprache war in den „Neuen Gedichten" fähig geworden, individuelle Gegenstände nach ihren eigenartigsten Formen und Eigenschaften sprach-

lich zu gestalten. Diese Fähigkeit individuellster Sprachgestaltung verschwistert sich mit der ebenbürtigen Kraft, die Inbegriffe von Beziehungen und Bedeutungen eines Dinges sprachlich wiederzugeben, und konstituiert so jede Stilart der „Aufzeichnungen", die gleichzeitig intensiv beschreibend, gleichzeitig das Beschriebene auflösend und umsetzend ist. Ob der Dichter im ersten Band die Spitäler beschreibt, in denen man den vorgeschriebenen Tod stirbt, ob er im zweiten Bande den Bettler vor dem Park de Luxembourg schildert, an dem er das Erlebnis des Daseins Gottes erfährt, immer ist seine Art dieselbe, Beziehungen und Bedeutungen zu gestalten; indem er Gegenstände und Vorgänge beschreibt. Auch die Erzählung seiner Kindheit gewinnt durch diese Fähigkeit ihre symbolische Bedeutung, und schließlich gelingt dem Dichter so restlos das gewaltige Schlußkapitel, indem er gleichzeitig das Erzählte umdeutet.

Indem so die Sprache nichts anderes als den innerlichen Perzeptionsvorgang gestaltet, schafft sie sich mit gleicher Gesetzmäßigkeit ihren architektonischen Bau. Denn wie der Stil die ewige Umsetzung von Wirklichem in Symbolisches sichtbar macht, so wiederholt

die Architektur dieses Stils den immerwährenden religiösen Prozeß, gibt sie in ihrer Gliederung den gleichförmigen Rhythmus dieses Lebens wieder, die Folge religiöser Spannungen und Entladungen. Sie besteht gleichsam aus einem Motiv, das in steter Vervielfachung übereinandergesetzt ist, sie ist die Architektur einer Kette. Wohl ist eine gewisse Entwicklung dargestellt, aber sie ist gar nicht konsequent durchgeführt, sie wird nicht als Thema empfunden. Gesamtthema ist vielmehr: Darstellung des eigenen Lebensrhythmus, dieser aber ist nicht Entwicklung, sondern Gleichförmigkeit des Prozesses.

Wenn aber Rilke diesen Rhythmus seines Lebens, die stete Folge religiöser Entladungen, darstellt, so tut er im Grunde ein Gleiches wie Christus, der ein Gleichnis aufrichtet, um die Wirklichkeit mit ihm zu verwandeln, so tut er es aus Ethos. Dieses Ethos hat nichts von der herrischen Aktivität Friedrich Nietzsches, es ist ganz nach innen gerichtet.

Und dennoch ein Ethos! Hier wirft die Aufzeichnung das stärkste Licht auf die Persönlichkeit des Heiligen. „Die innere Erschütterung schlägt sich in ihr nieder, ehe sie in die Spannung des Willens über-

gegangen ist. Die tiefste seelische Schicht steigt gleichsam in der Aufzeichnung nach oben, wird als Schale sichtbar. In der Aufzeichnung wird der innere Vorgang der religiösen Hingebung zum sichtbaren Ausdruck, das Aussagen an und für sich ist ein ethischer Vorgang." (Schwiefert)

Ein Bekenntnis-Buch, eine bis zur letzten Möglichkeit gesteigerte Aussage der seelischen Erschütterungen sind diese „Aufzeichnungen" auch nach der sozialen Seite hin. Rilke erhebt die Armen nicht so sichtbar zwar wie im letzten Drittel des „Stundenbuches" zum „Salz der Erde", aber er ist auch hier ihr Anwalt und offenbart alle Fieberkurven ihres vom betriebsamen Tag zerquälten Daseins. Es ist gleichgültig, ob die stofflichen Hintergründe dieses grandiosen Prosa-Gedichtes sich unbedingt mit dem persönlichen Schicksal des Dichters decken, oder nur in einem leisen Vorüberhuschen die Geschehnisse wirklichen Erlebens streifen. Die vielen Mißdeutungen, die der Dichter erfuhr, namentlich von den ihm nahestehenden Literaten, den „aesthetischen Freunden" und „tiefsinnigen" Ausdeutern, hat er ein für alle Mal klar gestellt durch dieses prachtvolle Bekenntnis:

„Die gute Ellen Key hat mich natürlich umgehend mit dem Malte verwechselt und aufgegeben; aber niemand als du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und inwieweit er mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen, um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegreißt und hinübertreibt. Kannst du's begreifen, das ich hinter diesem Buch recht wie ein Ueberlebender zurückgeblieben bin, im Innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen? Je weiter ich es zu Ende schrieb, desto stärker fühlte ich, daß es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide, wie ich mir immer sagte; aber nun erweist es sich, daß alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinunter geh, die nicht anders wird. Und wärs nur das: aber der Andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt, hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben, da ist nichts, was nicht in seinen Händen, in seinem Herzen war, er hat sich mit der Inständigkeit

seiner Verzweiflung alles angeeignet, kaum scheint mir ein Ding neu, so entdecke ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat. Vielleicht mußte dieses Buch geschrieben sein, wie man eine Mine anzündet: vielleicht hätte ich ganz weit wegspringen müssen davon im Moment, da es fertig war. Aber dazu häng ich wohl noch zu sehr am Eigentum und kann das maßlose Armsein nicht leisten, so sehr es auch wahrscheinlich meine entscheidende Aufgabe ist.

Ich habe den Ehrgeiz gehabt, mein ganzes Kapital in eine verlorene Sache zu stecken, andererseits aber konnten seine Werte nur in diesem Verlust sichtbar werden, und darum, erinner ich, erschien mir die längste Zeit der Malte Laurids nicht so sehr als ein Untergang, vielmehr als eine eigentümlich dunkle Himmelfahrt in eine vernachlässigste abgelegene Stelle des Himmels." (An Lou Andreas-Salomé)

Die letzten Gedichte

Die letzten Gedichte

Doch dieses war. Nun soll ein Neues sein,
vor dem der Erdkreis ringender sich weitet.
Was ist ein Dörnicht uns? Gott fühlt sich ein
in einer Jungfrau Schoß. Ich bin der Schein
von ihrer Innigkeit, der Euch geleitet.

I.

Die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" waren ein tiefes Atemholen. Der Dichter hatte sich bis zur äußersten Erregung ausgegeben. In dem körperlich schwachen Menschen klangen die seelischen Exzesse noch lange nach. Er ging wie ein Betäubter durch die Brandung des Lebens und schwieg. Hätte

er nicht jahrelang geschwiegen, vielleicht wären wir abgelenkt worden von seinem stärksten Werk. So aber schwieg er dreizehn Jahre und ließ uns Zeit, alle nachfühlenden Kräfte auf das Hauptstück seines Lebens zu konzentrieren, und zur Erkenntnis der Größe der „Aufzeichnungen" zu kommen.

Heute freilich wissen wir, daß der Malte nur der erste Anlauf war zu einer endgültigen Leistung, zu einer Selbstkreuzigung des Ich, dargestellt an der schonungslosen Enthüllung seiner zerquälten Jugend —:

„Der Militärroman, Schilderung der St. Pöltener Eindrücke, war das zweite in der Reihe dessen, was, wie er deutlich empfand, ihm zu tun oblag: das erste die Bewältigung von fernsten, dunkelsten Kindererinnerungen, die heraufzubeschwören es ihm immer an Mut fehlte. Seine Kindheit nochmals zu leisten, nannte er es, und verstand darunter den Abstieg bis dorthin, wo ihm wahrhaft sein Material lag, dem er noch nie mit der neuen erworbenen Sachlichkeit in die Augen geschaut hatte — mit jener unvoreingenommenen furchtlosen Sachlichkeit, die soviel tieferen Aufruhrs benötigte als bloßen Sentiments, die mit dem Urgrund des Lebens rückhaltlos sich zusammentat. Er sprach

mir mündlich davon; bei gemeinsamem Aufenthalt in Paris; und wir saßen dabei in seinem herrlichen — noch von Rodin selbst mit dessen Möbeln ausgestatteten — Refektorium des Sacré Coeur, vor der riesigen Terrasse, über die hinweg, aus dem menschenverlassenen verwilderten Garten, der Blütenduft des Frühsommers ihn umfing — wie während jener ganzen arbeitsberauschten Wochen. Er sprach von diesem Rausch der Gestaltung, die ihn in ihren Bann gezogen habe fast bis zur lebendigen verwirrenden Verwechselung mit den Personen und Episoden seines Werkes — und er sprach auch von dem Druck, der auf ihm ruhen blieb, weil er trotzdem seine Kindheit nicht geleistet habe, sondern ihr ausgewichen sei, Erfundenes an ihre Stelle setzend. Mir wird der Blick unvergeßlich bleiben, womit er, die Augen hinausgerichtet in den Sommer draußen, in schwerem Ton sagte: Siehst du, es ist damit wie im Märchen, wo es sich darum handelt, einen Verwunschenen in die Brunnentiefe zu stürzen um Mitternacht — drei Nächte hindurch schlägt die erlösende Stunde. Vergeblich .... denn woher den Mut nehmen —." (Lou Andreas Salomé)

Was zwischen den „Aufzeichnungen“ und den „Sonetten an Orpheus“ (1923)) liegt, sind Nachdichtungen fremder Gedichtwerke, sind Spitzenleistungen an Einfühlungskunst und vor allem: haarscharfe Erkenntnis dessen, was an hohem Dichtwerk jenseits der deutschen Sprachgrenzen aufwuchs zu bedeutender schöpferischer Leistung.

„Die Liebe der Magdalena“ (ein französischer Sermon, gezogen durch den Abbé Joseph Bonnet aus dem Manuskript A I 14 der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg) mußte Rilke gereizt haben durch die beispiellose Inbrunst einer Frauenseele um das Wunder des himmlischen Bräutigams. Entgöttlichter Gott und erdverinnerlichtes Wesen: so umschlingt hier die „große Sünderin“ den Auserwählten ihres Herzens. Ihr Blut ist Gebet gewordene Sinnlichkeit, die schweren Erschütterungen ihres Geschlechtes münden über in den hinterhaltlosen Gottes-Dienst. Dem „Einzigen“ gehört Ruhe und Bewegung, Träne und Jubel, weißes Fleisch und Verzauberung des Herzens. Sie ist Magd, dienender als je eine der Magdalenen aus der biblischen Legende: „Magdalena in Jesu Gefangenschaft und Jesus in der Gefangenschaft Magdalenas. Wenn sie

ihr Haupt Jesu zu Füßen legt, macht sie sich deutlich zu seiner Gefangenen, aber mit seinen Füßen nimmt sie zugleich ihn gefangen."

Darin liegt der tiefe Dreh dieses letzten Liebespsalmes einer grunderschütterten Weibseele.

Rilke hat auf die Umdichtung alle reichen Mittel seiner Sprachkunst, seiner Gläubigkeit und tiefen Menschlichkeit ausgeschüttet. Er deutete den alten Sinn nicht um, aber vertieft hat er ihn und in die Gefühlserregungen unserer ungläubigen und herzkalten Zeit gestellt als ein Monument der Gnade und Begnadung.

„Die portugiesischen Briefe" (1913) sind Rilke durch das schöne Buch von Karl Larsen „Schwester Marianna und ihre Liebesbriefe" (1905) nahegerückt worden. Er fand hier eine Frauenseele gezeichnet, die haarscharf in das Gefäß seiner Opferschaale paßte. Marianna Alcoforado war gewiß keine heilige Magdalena, aber eine „Liebende" von ungewöhnlicher Tiefe, ein vom urmütterlichen Grund-Erlebnis aufgestörtes Wesen, das vom klösterlichen Jesus-Kult erschreckt: das Erlebnis mit dem Lebendigen suchte. Sie fand den Helden ihres Herzens in dem dreißig-

jährigen Reiterkapitän Noel Bouton, Marquis de Chamilly. Sie gab sich ihm mit der ungeheuren Inbrunst eines Weib-Tieres. Sie war immer die große Schenkerin, sie lebte ihren Taumel in der blutnahen Gegenwart aus und empfand den Mann als die endliche Erfüllung ihrer Gebete und ihres von den Gebeten zur Empfängnis vorbereiteten Daseins. Erst als sie in einer Sturmnacht erfahren mußte, was Abschied heißt, schaltete sich das „Begreifen der Wirklichkeit" ein. Sie erkannte ihr irdisches Weibtum und wurde zugleich die Gefangene des Körpers. Aus diesem finsteren Zwinger heraus schrieb sie jene fünf „Liebesbriefe", die mit einer, seit der Sappho noch nicht wieder dagewesenen, dichterischen „Entrückung" Höhen und Tiefen eines Frauenherzens aufdecken. Sie nimmt das körperliche Geschehnis nur zum Vorwand; Drehpunkt und Kräftekreis ihrer physischen Entladungen beruhen in der Schwingung der „seligen Sehnsucht". Das Niegestilltsein erlebt hier sein letztes und eindrucksvollstes Symbol. Sie knüpft ihr „Ich" zwar daran, aber es ist nicht das persönliche, sondern schon das entwirklichte All-Ich.

Rilkes Werkleistung besteht nicht darin, daß er diese

hundertmal übersetzten, variierten, umlogenen und candierten Gedicht-Briefe in eine zeitgemäße Umdeutung übersetzt. Er bringt vielmehr das primitive (und gerade darum so ergreifende!) Ur-Wort wieder zur Geltung. Er schneidet alle Wucherungen fort, beizt mit einer aus dem dichterischen Mitgefühl bezogenen Erkenntnis die blutfrischen Kanäle frei und zeigt ein Frauenleben auf, das zu allen Zeiten Geltung hat. Obwohl die Briefe nun den Tonfall seiner Sprache haben, die Bilder in seinem mitfühlenden Herzen groß geworden sind und das Tempo so empfindsam ist, wie der Lebenshymnus einer triebhaften Frau des zwanzigsten Jahrhunderts —: fließt dieser breite Strom doch so urtümlich und erlebnisnahe, als lebe die liebende Nonne Marianna mitten unter uns, angestaunt wie ein Wunder, das eine geheimnisvolle Kraft aus tausendjährigem Schlaf in das Leben zurückberufen hat. Es ist sicher, daß die Briefe bei Frauen kaum eine Wirkung auslösen, viel mehr aber den Mann angehn. Denn sie sind nicht an den Einen gerichtet, der sie unmittelbar verursacht hat. Sie sind an den Mann insgemein gerichtet. Sie rühren an seine letzte und erste Schuld. Sie ergründen sein

Wesen und decken die Kluft auf, die beide Geschlechter seit Ewigkeit voneinander trennt. Sie wissen, daß es nie ein Eins-Sein geben kann und suchen doch das Element, das beide Kräfte an die Erde und damit an die Unvergänglichkeit bindet.

Und noch ein drittes Mal greift Rilke ein fremdes Werk auf, ein weit verschollenes, und setzt es um in den Sprachton der Gegenwart, weil eine Frau im Mittelpunkt der großen Ich-Bewegung steht.

„Die vierundzwanzig Sonette der Louïze Labé" erschienen erstmalig 1555 zu Lyon. Die „schöne Seilerin" ließ sie bei Jean de Tournes auf eigene Kosten drucken und verschenkte die Exemplare an ihre unzähligen Freunde und Liebhaber. Sie führte einen in ganz Frankreich berühmten literarischen Salon. Sie war eine sehr frühe Vorläuferin der Rahel Varnhagen. Viel weniger intellektuell natürlich, aber urkräftiger, „offenherziger" und leidenschaftlicher im Nehmen und Geben. Sie hat mehrere Bände Gedichte noch verfaßt, nicht besser und nicht schlechter als die durchschnittliche Produktion der damaligen Lyrik. Diese 24 Sonette aber sind so messerscharf aus ihrem leidenschaftlichen „Ich" herausgemeißelt, so vom erreg-

ten Blut in Permanenz trunken, daß man in Verlegenheit kommt, will man ähnliche Seelenäußerungen zum Vergleich heranziehen. Maria Magdalena, die Sappho, die Marianna Alcoforado und die schöne Margaretha von Navarra sind ihr wohl geschlechtsverwandt in den Ausbrüchen der erdhaften Leidenschaft, nie aber erreichten sie die Vollkommenheit der Form. Louïze Labé war keineswegs eine „Bildungsdichterin", obwohl in ihrem Lebenswerk viel aufgezeichnet ist, das nur für die kurze Zeit ihres irdischen Da-Seins Geltung behielt. Ihre Liebes-Lieder sind eine Ausnahme; nicht nur im Bezirk der Dichterin, nein in der ausgedehnten Weite einer ganzen Epoche. Was ist aus dieser Zeit denn groß geblieben? Man kann ruhig sagen: wer ist seit François Villon, Margarethe von Navarra, Ronsard, Corneille, La Fontaine bis zu Moliére und Racine heute noch lesbar? Diese aufrechten Sieben und Louïze Labé halten einzig und allein die Fahne. Das ist ein hohes Lob für die schöne Seilerfrau. Sie hat es reichlich verdient. Weil sie nicht nur Dichterin ist, das heißt ihr erregtes und aufgespanntes Ich unnachahmlich verdichtet hat, viel mehr noch: sie trieb eine staunenswerte Sprach-

kultur dazu. Sie drückte sich bei aller Einfachheit und Sachlichkeit so ungeheuer präzis und neu aus, daß das Dichterische sofort jedem „Bürger" als eine (nicht ärgerliche) Besonderheit auffiel. Sie konnte es sich erlauben, gegen den handelsüblichen Jargon zu dichten, ohne verständnislos angestaunt und kopfschüttelnd belächelt zu werden. Man darf nie und nie vergessen, daß sie um 1550 diese Verse schrieb:

„Baise m'encor, rebaise moy et baise:
donne m'en un de tes plus sauoureus,
donne m'en un de tes plus amoureus
it t'en rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te pleins tu? ça que ce mal i'apaise,
en t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisers tant heureus
iouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie â chacun en suiura.
Chacun en soy et son ami viura.
Permets m'Amour penser quelque folie:

tousiours suis mal, viuant discrettement
et ne me puis donner contentement,
si hors de moy ne fay quelque saillie."

Diese inbrünstige Kraft hat dreihundert Jahre später Paul Verlaine erst wieder erreicht, dieser geraffte und gesammelte Tonfall kommt bei Stefan Mallarmé erst wieder vor.

Kein Wunder, daß Rilke, der im Französischen genau so zu Hause war wie in seiner Muttersprache, hier mit beiden Händen zugriff. Diese seltene Frau paßte in seine Erlebnisbereiche. An dem hohen Aufwand ihrer Ich-Entrückung entzündete sich sein Blut nachschöpferisch. Er dichtete um; aber nur die schweren äußeren Umrisse. Er dichtete sich hinein, aber nur um ursprüngliche Kraft in eine schärfere Beleuchtung zu rücken. Er sagte das Erregungspiel einer Frau aus, die Endgültiges zur Ewig-Form umgeschmolzen hat. So wie er sich in alle Dinge einfühlte und ihre Grunderschütterung und weltbewegende Dynamik in die Münze des täglichen Verkehrs umschmolz, so schwer besessen von dem Frauenschicksal lebte er es auch in unser Gefühl hinein. Diese Umsetzung ist in keinem Betracht der Rilke, der sich glühend selbst interpretiert, es ist ein ganz reines Gedicht der schönen Louïze; aber doch mit dem Temperament Rilkes erfahren:

Mir ward gewahrsagt, daß ich einmal sicher
den lieben werde, den man mir beschrieb.
Und da er kam, erkannt ich ihn: wie glich er
dem vorgesagten Bild. Ich sah, es trieb

ihn sein Verhängnis, und er tat mir leid
in seiner Liebe blindem Abenteuer:
so hielt ich denn auch mich für ihn bereit
und gab mir Mühe zu dem gleichen Feuer.

Wer hätte nicht gedacht, es müßte gut
fortschreiten, was Geschick und Himmel wollten?
Denn wenn ich denke, was für Donner grollten

und wie es sich umzog von allen Seiten:
mein ich, die Hölle hätte nicht geruht,
mir diese Untergänge zu bereiten.

So um 1550 und 1913 Labé — Rilke.

Noch nicht genug: die dritte im Bunde der „verliebten Frauen", wer anders konnte es sein als Elisabeth Browning—Barrett? Ein ganz anderes Weib-Wesen freilich als diese beiden Glühenden aus dem 16. und 17. Jahrhundert: Louïze Labé und Marianna Alcoforado? Nein, auch in diesem siechen Körper wütete eine ungeheure aufgeloderte Flamme, ein See-

lenkampf um das Mann-Erlebnis. Eine Dichterin, kränklich, sensibel, und mit dem zweiten Gesicht behaftet: außen. Aber innen: voller Schichtungen, Stufungen, Strömungen und Erleuchtungen. Dieses Weib, vom Irdischen umfressen und bestürmt, belastet von den schweren Fieberkurven des Intellektes und gepeinigt von der Unzuverlässigkeit ihres Körpers —: es griff mit der ewigen vulkanischen Kraft des Geschlechtes den Mann an, es rang um jede Fläche seines Mann-Daseins, es blutete sich in sein viel schwereres Blut hinein, besiegte seine Leidenschaften und erstritt seine Seele.

Nur darauf kam es Elisabeth an.

Alles andere ist schöne Arabeske. Schön ist die Form der „Portugiesischen Sonette" (zuerst 1847), schön sind die sprachlichen Bogengänge, schön fließen Bilder und Vergleiche mit dem ruhigbreiten Strom der Melodie. Die Gedichte sind vielleicht geistiger als die der Louïze Labé, vielleicht auch nicht ganz so durchglutet von dem Urerlebnis. Aber sie haben das gleiche innere Tempo, das ewig vorwärts Drängende und um unbedingte Erfüllung Bedachte. Sie haben in der Ursprache dem Englishman kaum etwas Aufregendes

angetan. In ihrem, von allen Leidenschaften durchgluteten, Aufschrei sind sie ganz südlich, südseehaft, abenteuerlich und gleichzeitig erdgebunden.

Berühmt wurden die Sonette zuerst bei den romanischen Völkern. Die fingen das verhaltene Feuer mit erregender Zustimmung auf. Sie fühlten im ersten Berühren schon die Energien hinter dem Wortprunk. Es soll nicht gesagt sein, daß das, was hier mit Prunk bezeichnet wird, Oberfläche bedeutet. Elisabeth hat nie auf Wirkung ausgespannt. Es kam ihr natürlich auch auf Wirkung an. Aber wohin sie zu wirken trachtete, das lag weit ab von den Geschehnissen der bürgerlichen Gesellschaft. Sie kam aus einem kleinbürgerlichen Hause und war schon von Kindesbeinen an eine ewig-aufrührerische Zigeunerin. Ihr Körper freilich zog nicht herum, vogelfrei und zigeunerisch. Sie erlebte jedoch das Aufwärtstempo aller Freien, die Anarchie im Raum der Geister und der von der Gesellschaft entketteten Frauen. Sie kam geradenwegs aus den Klauen des Todes zu diesem entscheidenden Auftrieb ihres Lebens. Die Dunkelkammern der Vergängnis waren ihr vielleicht schon erschienen. Um so höher griff sie danach „in die

Sterne". Sie fand ihren „liebsten Mond" in Robert Browning. Der, wie man wohl weiß, auch ein nicht alltäglicher Dichter war. Er heiratete eine „Schwerkranke" und erfuhr ein Wesen von übernatürlicher Kraft. Sie dichtete nicht erst unter seiner „Anleitung". Ein schweres Bücherpaket lag schon hinter ihr, als sie zu Robert einging. Zwei Seelen verwuchsen. Es ist müßig zu ergründen, wer von diesen zwei Glühenden der Ursprünglichere war. Elisabeth hat unter Italiens tagblauen Flitterjahren die portugiesischen Sonette geboren. Robert dichtete zu gleicher Zeit das Pippa-Märchen („Pippa passes"). Das hat, nebenbei, nichts mit der Glashütten-Pippa Gerhart Hauptmanns zu tun. Die „Portugiesischen Sonette" aber sind mir lieber als die „Pippa", sie haben garnichts Betrachtendes (obwohl Elisabeth schon 40 Jahre zählte und mit Krankheitsteufeln aller Art sich herumschlug, als sie die Verse schrieb), nichts aus der Erinnerung schön auf die Netzhaut der Seele Projiziertes. Es prasselt aus jedem Bild die „verzehrende' Glut, es schlägt die explosive Umschichtung eines neuen Weltkörpers aus Symbol und Gleichnis. Die Dynamik hat etwas zäh Verhaltenes, sie wühlt unterirdisch stärker als im

grellen Blitz der Erkenntnis. Seit der Louïze Labé hat kein Weib mehr diese Erkenntnisse aus dem Erlebnis der Zweisamkeit gezogen. Elisabeth vergeistigte die alten Erkenntnisformen noch beträchtlich und leitete zu der Marceline Desbordes-Valmore, zur Else Lasker-Schüler (der besonders begnadeten Erbin!) über. Ihre Liebeslieder sind eigentlich gar keine „Lieder". Wenigstens nicht für den singenden Mund der Bürgerlichen gemacht. Ihre Liebesstrophen strotzen von Erlebnis und verraten doch nur das zur letzten Ausdrucksform konzentrierte Resultat:

Wenn Du mich lieben mußt, so soll es nur
der Liebe wegen sein. Sag nicht im stillen:
Ich liebe sie um ihres Lächelns willen,
für ihren Blick, ihr Wildsein, für die Spur,

die ihres Denkens leichter Griff in mir
zurückläßt, solche Tage zu umrändern.
Denn diese Dinge wechseln leicht in Dir,
Geliebter, wenn sie nicht sich selbst verändern.

Wer also näht, der weiß auch wie man trennt.
Leg auch Dein Mitleid nicht zu Grund, womit
Du meine Wange trocknest; wer den Schritt

aus Deinem Trost heraus nicht tut, verkennt
die Tränen schließlich und verliert mit ihnen
der Liebe Ewigkeit: ihr sollst Du dienen.

Das hat Rilke unnachahmlich mit den reichen Mitteln seiner erregenden Einfühlung übertragen. Ihm „lag" das Seelenleben dieser fast unterirdischen und mit dem Schöpfungsmythos verwurzelten Liebe ganz besonders. Er sah die Figur seiner Engelgestalten in der Hingegebenheit des Blutes in das Uebertreibende der mystischen Wunder erfüllt und bekannte sich weniger zu der Künstlerin, als vielmehr zu dem Menschen. Zu jenem, der aus körperlicher Unzulänglichkeit sich eine frühlingshaft blühende Welt der Seele schuf.

Weil er die Verse Elisabeths mit der unerhörten Intensität des Gläubigen erfuhr, konnte er sie auch sprachlich so umdeuten, daß sie sich wie ein Original lesen lassen. Sie sind nicht umschrieben, nicht herumgedichtet: sie sind nahtlos zu einem neuen Kunstwerk verdichtet.

Diese Arbeit hat vor Rilke vielleicht nur Stefan George geleistet mit Baudelaires „Blumen des Bösen". Hier sind uns endlich die Maßstäbe gegeben, „Uebersetzungen" auf ihren spezifischen Wert zu prüfen.

Wir können das noch weiter bei Rilke verfolgen. Er hat von Maurice de Guérin den „Kentauer“ (1911), von André Gide „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (1914) und zuletzt: Paul Valéry „Gedichte“ (1926) übertragen.

Seine Stellung zu Valéry ist besonders charakteristisch. Dieser ganz unsinnliche, ganz und gar geistig-mathematische Dichter reizte ihn in dem gleichen Maße, wie einst Rodin. Valéry ist in seinen Gedichten und noch mehr in seiner schwer zugänglichen Prosa ein großer Plastiker. Lange nicht so glühend und dem menschlichen Grundgefühl verbunden als Rilke. Er modelliert die Innenvorgänge, die zu Formeln geballten Denkbilder der Nerven, die Traumgeschehnisse und Reflexkurven. Er bleibt dabei äußerst sachlich; seine Sprachform, mag sie uns dunkel und abseits erscheinen, ist mikroskopisch gefeilt und vereinfacht. Er hat besonders der Lyrik einen noch nie betretenen Weg gewiesen. Wir haben in Deutschland vielleicht nur Oskar Loerke, der auf ähnlichen Erlebnisbahnen vorwärtsdringt. Wir wollen nicht behaupten, daß hier ein endlicher Gipfel sichtbar wird. Eine Verfeinerung der Lebensenergieen aber bestimmt.

Rilke hat im zweiten Teil der „Neuen Gedichte“ zu einem ähnlichen Kurvenschwung angesetzt. Die Kraft versandete jedoch; sie mußte untergrundlos auslaufen, weil Rilkes Lebensgefühl viel stärker vom Blut her beeinflußt wird. Sein Herz ist nie von Blutleere gefährdet gewesen. Er hatte Aengste, aber die waren so wie die Herzangst von Kindern vor dem riesenhaft Unerfahrenen. Er wollte los davon und blieb doch dem Lebensrhythmus seines Ichs verbunden. In diesem mörderischen Kampf beruht die einsame Höhe seiner beiden letzten Gedichtbände.

Er hat sich von Valéry den letzten sprachlichen Schliff geholt. Er erprobte ihn zunächst im Werk der Uebertragung.

Ja, er ging noch weiter und schrieb Verse in der Sprache des Gastlandes. Sie sind nur im Tonfall ein echter Rilke. In der Verdeutlichung der Lebensinhalte bleiben sie dilettantisch, auch wenn man den sonst bei Rilke gewöhnten Maßstab nicht anlegt und milder urteilt. Nur in das Geschrei nationalistischer Beckmesser darf man nicht einstimmen. Denn in dieser parteiischen Enge wird nicht die schöpferische Leistung gewertet, sondern die parteipolitische Gesinnung. Rilke

ist in seinem ganzen Leben kein eingeschriebener Parteimann gewesen. Er lebte wie die Dinge in seinen Dichtungen: demütig, erdverbunden, ernsthaft in Freude und Leid und gütig zu allen Wesen über und unter der Erde. Er war alles in allem ein sozial-aristokratischer Mensch.

Seine Dichtungen, insonderheit seine Uebertragungen, sind in einem hohen Sinne: Dienst an der Menschheit.

Gegen die Beschuldigungen deutschnationalistischer Blätter, gegen das verleumderische Geschrei bajuvarischer Beckmesser hätte er öffentlich sich nicht besser verteidigen können, als mit diesen, privaten und von tiefer Schmerzlichkeit durchzitterten, Briefzeilen:

„Welche Unsinnigkeit mir zu insinuieren, ich hätte je behauptet, kein deutscher Dichter zu sein. Die deutsche Sprache wurde mir nicht als Fremdes gegeben: sie wirkt aus mir, sie spricht aus meinem Wesen. Konnte ich an ihr arbeiten, konnte ich sie zu bereichern suchen, wenn ich sie nicht als ureigenstes Material empfand? Daß ich einige Verse französisch abfaßte, war lediglich ein Versuch, ein Experiment in einer anderen Klanggesetzen folgenden Formgebung.

Beherrschte ich noch einige Sprachen in gleichem Maße, ich würde den Versuch in ihnen wiederholen. Aber daraus zu folgern, daß ich nun nicht mehr als deutscher Dichter fühlte, ist ein Nonsens. Ich bin, was ich leiste. Und ist denn nach allem, was ich in deutscher Sprache veröffentlicht habe, überhaupt nötig, meine Zugehörigkeit zu deutscher Dichtung zu betonen?"

II.

Zwischen den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" und den „Sonetten an Orpheus" war Rilke Scharwerker im Dienst fremder Dichter. Er fühlte diese Zeit wie ein tiefes Atemholen. Er bereitete sich in aller Stille vor und machte das bei sich selber wirklich, was er der Elisabeth von der Heydt in das Stammbuch schrieb:

„Nein, ein Turm soll sein aus meinem Herzen,
und ich selbst an seinen Rand gestellt:
wo sonst nichts mehr ist, noch einmal Schmerzen
und Unsäglichkeit, noch einmal Welt.

Noch ein Ding allein im Uebergroßen,
welches dunkel wird und wieder licht,
noch ein letztes sehnendes Gesicht
in das Nie-zu-stillende gestoßen,

noch ein äußerstes Gesicht aus Stein,
willig seinen inneren Gewichten,
das die Weiten, die es still vernichten,
zwingen, immer seliger zu sein."

Es war kein Weg der Heiligung in Stille und Einsamkeit, fern von den lebendigen Bildungen der Welt. Rilke konnte das Bewegende und Erregende der Umwelt nicht missen. Freilich war es nicht immer die große Stadt, die er um sich brauchte. Es konnte ein Berg sein, eine Waldung, das Meer oder ein Mensch. Aber nicht die äußeren Geschehnisse, die hatte er zur Genüge in einem langen Da-Sein erfahren. Das hinter den Masken in sich Beruhende: das suchte er auf. Dem gab er sich hin wie ein Kind.

„Ich sehe manchen Tag alle Kreatur mit der Sorge an, es könnte in ihr ein Schmerz ausbrechen, der sie schreien macht, so groß ist meine Angst vor dem Mißbrauch, den der Körper in so vielem mit der Seele

treibt, die in den Tieren Ruhe hat und in den Engeln erst Sicherheit."

In solch einer tiefen Verbundenheit mit dem Unterstrom der Dinge entstanden die „Sonette an Orpheus".

„Sie sind Offenbarungen einer wissendgewordenen Reife, die jene mystische Realität im „Stundenbuch" aufdeckt als unrationale mystische Struktur. Diese mystische Struktur ist hier vorbildlich gemacht, indem Orpheus zum Mittler wird, der aus beiden Reichen Erwachsene, welcher in der Unterwelt war und das Wissen um die Toten hat, zugleich der magische Sänger, jenen Zauberdichtern der Urzeit gleich, deren Ton (das geheime Leben der Wälder, die in den Stämmen verborgenen Geister aufweckte und selbst die totesten Steine in regelmäßig tanzende Bewegungen hinriß.) (Ofterdingen) Solche magische Wirkung wird jetzt in Orpheus, dem Wissenden, der den Tod hineinwirkt ins Lied, zur mystisch verwandelnden Wirkung, die jedem ein Doppelleben gibt, ein Teilhaben an beiden Reichen. Wie er in sich selber nicht als Gestalt, sondern als Wirkung, als „Metamorphose" gespürt und begriffen wird. So findet jene Sehnsucht des Pilgers, durch die Verwandlung seines Ichs sich

gottbereit zu machen, auf dem Weg durch Ding — und Todesmystik hindurch in dem Wandlungs-Inbegriff, der Orpheus heißt, jetzt den reinsten Ausdruck mystischer Bildgestalt. Im Eingangssonett ist das Phänomen der verwandelnden Wirkung verbildlicht." (Pongs)

Aber auch von der anderen Seite her betrachtet sind die Orpheus-Sonette von einer bedrückenden Fülle lyrischer Umspannung der Welt. Sie sind reif in der Geformtheit der Erlebnisse. Sie sind von durchsichtiger Klarheit in ihrer dichterischen Substanz. Es ist kein Symbol darin aufgezeichnet, das nicht schon eingegangen ist in das letzte Symbol des Seins —: in das Ich. Alle Bilder und Gleichnisse sind vom Blut ihres Schöpfers wesenhaft durchglüht. So wenig von Gott ist in diesen Versen die Rede, daß man ihn ausgeschaltet wähnen könnte aus des Menschen Gesicht und Gefühl. Aber der Mensch ist wesenlos in ihm aufgegangen. Er trägt Gott im Blut und lebt von ihm und mit ihm. Alle Spannungen seines Gefühls sind auf Beruhigung gerichtet, auf das Erleben des vollkommen Schönen in paradiesischer Landschaft. Ein Griechentum der Seele ist in ihm angebrochen. Die Dinge säulen

sich als weißer Tempel um seine, von Heiterkeit des Herzens umstrahlte, Stirn. In solcher Freiheit gerät dem Dichter die letzte Musikalität des Wortes.

Wie sehr das Musikalische zu allen Zeiten intensivster Verskultur ein wichtiger Bestandteil der inneren Form war, läßt sich aus unzähligen Beispielen bei Goethe, Lenau, Mörike, Liliencron und Stefan George beweisen. Aber auch Nietzsche wußte um dieses geheimnisvolle Medium, als er den „Mistral" schrieb und die „Trockenheit" der Wagnerischen Gedichtsprache heftig ablehnte.

Schiller, der doch im Grunde nur balladeske Lehrgedichte formte, (der Molodienreichtum in den pathetischen Ausrufungs-Versen ist eigentlich nur ein phonetischer Rhythmus!) schrieb an Körner: „Das Musikalische des Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin." Oder er findet, daß die Empfindung bei ihm anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand sei; dieser bilde sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung gehe vorher, und auf diese folge bei ihm erst die poetische Idee. Daß der lyrische Dichter sein Kunstwerk aus

dem musikalischen Erlebnis erstehen sieht, ist für das Ur-Melodische des lyrischen Verses unwesentlich. Man kann, wie z. B. der Charon-Dichter Otto zur Linde, ein lyrisches Gedicht laut vor sich her singend konzipieren und schöpferisch austragen, ohne deshalb ein musikalisch wesentliches Gedicht geschaffen zu haben. Der betonte Singsang vor und während der schöpferischen Empfängnis ist mehr oder weniger ein äußerliches Taktieren, das allenfalls auf eine gewisse Präzision der ryhthmischen Belange den gewünschten Einfluß haben kann, auf die musikalische Schwingung der Wort- und Bildfolgen. Ein phonetischer Rhythmus also. Die akustische Wirkungsform des Rilke'schen Gedichtes stützt sich im Wesentlichen auf ganz andere Voraussetzungen und Ursachen. Was nämlich der „Laie" den „Sinn" oder die „Fabel" eines Gedichtes nennt und von dieser Grundlinie seine Wertung ausgehen läßt, ist im Grunde nur ein ganz winziger Bruchteil seines Sinnes. Und der „hörbare Klang" ist nicht ein Akzidens, das als Schnörkel oder schmückendes Ornament zu dem schon vorhandenen Sinn hinzu kommt, er macht den „lyrischen Sinn" des Gedichtes erst sinnvoll und steigert ihn zur visuellen Har-

monie. Denn in dem die Klangbedeutung sich zugleich und parallel in sinnvolle Bedeutung und bedeutungsvollen Sinn nach außen und innen realisiert, wird sie erst integriert. Das gleichzeitige Fortschreiten von Klangmotiv zu Klangmotiv und von Bedeutungsmotiv zu Bedeutungsmotiv, ihre gegenseitige Durchschlingung — ein allgemeines Prinzip der Wortkunst übrigens — wird von Rilke mit Konsequenz durchgeführt als ein sinnlich fühlbares Medium, gleichzeitig emporgewachsen aus der poetischen und musikalischen Phantasie; in Summa: die sinnliche Effloreszens eines musikalischen Untergrundes.

Auf einem ähnlichen Entwicklungsgang hat Rilke auch die poetische Einfachheit gefunden. Er hat die Sprache zu einem kostbaren Wunder erhoben. Er ist kein spitzer Gipfel geworden, zu dem wir aufstaunen. Das hochgequaderte Gebirge hat die sanft geschweiften Hänge einer Bergwiese. Es faßt den Himmel in einer unendlichen Breite und hat die weißen Wolken reifer Sommer über sich. Es ist der Schlußstein in dem Bau, den nur ein Dichter mit reinen und redlichen Händen beenden kann, auf daß er bleibe in Ewigkeit.

Ist es ein Zufall bloß .... oder schon tief herein-

dämmernde Todeserfahrung, daß diese Gesänge: einem dahingeblichenen Wesen geopfert, den Schatten von Rilkes Tod vorauswarfen? Orpheus, der Sänger, wird hier noch einmal heraufbeschworen. Auf seiner Leyer ist nur das große Requiem der Tröstung. Schon einmal in ähnlicher Form angestimmt für Paula Modersohn und den Grafen Kalckreuth, erscheint es jetzt wieder beladen mit allen Trauergefühlen der unwirklichen Dinge im Raum, mit allen Gebeten in Quelle, Stein, Blatt und Wurzel. Darum sind diese Gedichte auch nicht symbolisch oder allegorisch zu verstehen, sondern aus einem mystisch erkennenden Erbilden, dessen Metaphorik durch die Tiefe und den Reichtum ihrer unentdeckten Bezüge exemplarisch ist.... Und wenn er für diese (neue) Mystik mit ihrem Hingegerichtetsein auf das Jetzt uns hier einen Endpunkt gibt, so hat Rilke selbst diesen Endpunkt aufgezeichnet als ein völliges Herausgetretensein aus der menschlichen Absonderung in ein Einverständnis mit der Natur als eine vergeistigte Stufe der mystischen Partizipation, nicht in rauschhafter Ekstase, sondern in ungesuchter schlichter Erlebniswirklichkeit, mit einer wiedergewonnenen Naivität auch der sinnlichen Erfahrung, kindlich

teilhabend und zugleich wissend um das Vorüber. An der Begegnung mit einem Baum verwirklicht sich ihm dieser Höchstzustand, den er als „Erlebnis" eindringlich beschreibt. „So völlig eingelassen in die Natur, in einem beinah unbewußten Anschaun verweilend" erwacht er über einem nie gekannten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen .... er meinte, nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt .... und Rilke findet das zusammenfassende Wort: er sei auf die andere Seite der Natur geraten. Das ist das endgültige Herausgetretensein aus der sentimentalischen Haltung des Gegenüber, aus dem menschlichen überhaupt, in ein anderes Fühlen, das die Auflösung der Individuation als Rückkehr in das glückhafte Miteinander mit den Verstorbenen und den Blumen und Bäumen fühlt. Für diese Nähe geistigen Einverständnisses gibt es keine mystische Verhülltheit mehr, sondern spannungslose endgültige Ruhe der Offenbartheit.

In dieser Simplizität der letzten Gedichte Rilkes mag man den Ausdruck jener geistigen Seinsverfassung

sehen, auf die man Thomas Manns Wort vom „Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit“ anwenden könnte.“ (Pongs)

Die Ent-Bindung vom irdischen Erlebnis zum Eingehen mit warmen Atemzügen in die „unbelebte“ Natur ist in der Tat vollzogen. Wasser ist Stein geworden und das Steinerne fließt ruhig hin. Alle Farben hauchen gedämpft ihre selige Sehnsucht zu den Sternen empor, Stern und Mond ruhen erlöst von der Menschen Unzulänglichkeit bei Blumen und Fischen. Das All ist endlich Einheit geworden vor Gott und allen Wesen seines Willens. Was bleibt vom Tod? Wohin trieb das Leben? Nicht im „Stundenbuch“ und nicht in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ hat uns der Dichter eine so klare Antwort gegeben wie hier:

„Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Alles das Eilende
wird schon vorüber sein;

denn das Verweilende
erst weiht uns ein.

Knaben, o werft den Mut
nicht in die Schnelligkeit,
nicht in den Flugversuch.

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch."

Hier spielt er wahrhaftig keine „gute Rolle", schauspielerhaft, deskriptiv und „nachschöpfend". Das „Ich" ist von allen poetischen Hilfsmitteln befreit und leuchtet den wesenhaften Glanz eines gläubigen Menschen. Die Einfachheit ist bis zur letzten Aeußerungsmöglichkeit vorgetrieben. Sie steht auf der gleichen Höhe wie Goethes Faust 2. Teil. Das soll kein Vergleich mit den Vorzeichen der Belobigung sein. Wir wissen, wie manches repräsentative Werk durch eine billige Lorbeerstreu um seinen wirklichen Wert geprellt wurde. Wir wollen hier bei Rilke nur einen lebensrhythmischen Gleichklang der Ausdruckshöhe und Gefühlsspannung konstatieren und in der Sprache des täglichen Umgangs geläufig machen. Rilke ver-

trägt nach keiner Seite hin eine Plakatierung. Wir erwähnten schon, daß es ihm in den letzten Jahren eine besondere Freude machte, kleine Gedicht-Dinge in der Sprache seiner Gastgeber zu formen. Er hat sich damit auch diesem Volk näher gebracht als je ein deutscher Dichter, abgesehen von Heine und E. Th. A. Hoffmann. Die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" hat der ausgezeichnete Rilke-Kenner Maurice Betz so rein und dichterisch fließend in die französische Sprache umgesetzt, daß man glauben könnte: eine Original-Dichtung vor sich zu haben. Auch der Orpheus-Sonette hat sich dieser wahrhafte Uebersetzungskünstler angenommen und was wir von diesen Uebersetzungen kennen, ist verblüffend.

Rilke selber versuchte in seinen französisch geschriebenen Gedichten die Form der Orpheus-Sonette zu erreichen. Es glückte ihm nicht immer. Und das ist ganz selbstverständlich. Aber ein geheimer Reiz liegt auch über diesen Gedichten. Sie weisen irgendwie doch die Erregung und Spannung eines glühenden Menschen auf. Das schönste, das wir aus der Sammlung „Les Roses" (1927) kennen, soll hier aufgezeigt werden:

VIEILLIR

„Certains étés il y a tant de fruits
que les paysans ne daignent plus les prendre.
Ai-je, moi, ô vous, mes jours, mes nuits,
sans récolter, laissé passer aux cendres
les lentes flammes de vos beaux produits?

Mes nuits, mes jours, vous avaz tant porté;
vos branches toutes ont gardé le geste
du long labeur dont vous sortez:
mes jours, mes nuits, ô mes amis agrestes!

Je cherche ce qui tant vous fut propice.
Douceur pareille, pourrait — elle encor.
ô mes beaux arbres presque morts,
flatter vos feuilles, ouvrir un calice?

Ah, plus de fruits! Mais une fois dernière
s'épanouir ein vaine floraison,
sans réfléchir, sans compter, comme font
inutilement les forces millénaires!"

Ob Rilke je versucht hat, diese eigentümlich-flimmernden Satzbilder zu verdeutschen, so, wie er die Sonette der Louïze Labé bezwungen hat? Es ist aus-

geschlossen, daß erst ein deutsches Original da war, und dann, aus einer spielerischen Laune heraus, die Umsetzung ins Französische geschehen ist. Die Form ist ganz auf Paul Valéry gestellt, auch leicht an Verlaine anklingend. Das Eigene ist die rhythmische Gestrafftheit, die souveräne Beherrschung des Symbols und der musikalischen Sprachbögen. Man verspürt das Nachklingen der „Duineser Elegien" einer der transzendentesten Schöpfungen romantischer Lyrik, die von überirdischem Dasein kündet. Dieses Buch hat Rilkes künstlerisches Bemühen abgeschlossen. Er erscheint als ein ganz Vollendeter schon nach dem Orpheus. Aber so, als könnte man an das Wunder einer solchen Vollendung noch nicht glauben und versucht werden, eine Zufallskurve daraus machen, weil die Zeit in ihrer ganzen Erscheinung zur materiellen Höchstform strebt und gegen die Dichtung sein muß (weil sie von den Geschäften ablenkt und die isolierte Seele laut anruft) —: bestätigen die „Duineser Elegien" (1923) die Aufgipfelung des Dichters und erweitern unsere Erkenntnis von der immerwährenden Lebendigkeit seines Werkes. Vielleicht sind sie an Erfahrungen noch reicher als die Orpheus-Sonette. Es ist eine in Gold

gehämmerte Selbstverständlichkeit in ihren Aussagen, die ohne den Umweg über das Gehirn tief in unser Gefühl einmündet. Auch hier ist das absolut abgerundete Erlebnis Rilkes zur seelischen Weite eines neuen Griechentums emporgeläutert vom Blut des gottgewordenen Ichs. Die Beseelung dieser Wandlung offenbart sich in allen zum Gedicht eingefangenen Geschehnissen. Er ist dem Geringen nicht weniger ergeben als dem Ungemeinen. Er schenkt sich mit der gleichen Gütigkeit nach allen Seiten hin. In einer Tagebuch-Notiz heißt es: die höchste Vertrautheit zwischen Menschen (und den Dingen) fordert das Mitteilen des Allgemeinen, Tiefsten in uns, des letzten Sinns unseres Lebens, und fordert zweitens das Mitteilen des diesem Entgegengesetzten: der Besonderen, der Kleinigkeiten des Daseins. Das erste macht ein Verhältnis zu allen Menschen wertvoll, das zweite steuert die Innigkeit zu dem Werte bei. Für jeden Menschen ist nämlich nicht ein Mensch bestimmt, den er zu lieben vermag, sondern ein ganzer Kreis von Lebenden.

Selbst in der Liebe zu einem einzigen Wesen schwingt die Erlebniserfahrung aus vielen Wesenskreisen mit. Diese absolute Hingabe hat Rilke eben

noch nie so hoch auf die letzte künstlerische Form getrieben, noch nie diesen konzentrierten Ausdruck dafür gefunden als in den Elegien.

Man könnte sich verwundert fragen: wenn Rilke schon um die äußerste Formung des Ausdrucks ringt und nichts in seinem empfindsamen Ich unbelichtet läßt, keiner Scham nachgibt und selbst vor dem Sprung über einen klafternden Abgrund nicht zurückschreckt —: weshalb wählt er für diesen ungemeinen „Inhalt" die entlegene Form der Elegie, den von Klopstock gemeisterten aber auch zu Tode gehetzten Hexameter? Weshalb dieses Abgleiten in den antikisierenden Sprachbau?

Rilke greift nur scheinbar die Tradition Klopstocks auf. Er läßt sich auch nur scheinbar von dem späten Hölderlin in die schwebenden Dunkelreiche führen. Er hat nur die formalen Umgrenzungen des Stofflichen mit diesen Meistern gemein, gemein für einen Inhalt, der von ähnlichen Schnittpunkten ausgeht, aber aus dem „Klassischen" sich mit kühnem Aufschwung in die Neu-Zeit erhebt. Er geht beileibe nicht im Bogen um die Präzisionsgefühle der Stahlzeit herum. Er schildert die Bewegungen aber nicht ab, er sammelt

vielmehr die Begegnungen, die Entzündungen und Erschütterungen und leitet sie in sein überempfindlich belichtetes Ich hinüber. Er bereitet sie für die Erkenntnisse des Ewigen vor. Die alten Symbole: Engel und Tod, werden auch diesen neuen Erfahrungen dienstbar gemacht. Sie sind viel persönlicher geworden, gehören sozusagen zur „nächsten Verwandtschaft" und sind da wie Atem, Wind und Mond. Er rückt sein Ich selber aus der gewöhnlichen Umkreisung und stellt es als Mittler zwischen zwei Welten.

Dieses auszudrücken in der inhaltlosen und mechanisierten Verkehrssprache ist Rilke schlechterdings nicht möglich. Er muß sich endlich weiten, muß das alte Sprachgut verfeinern, die Sätze durchglühen und aufreißen, das Wort mit den subtilsten Mitteln hämmern und feilen. Sein Ausdruck mag jetzt nicht das geringste mehr mit Volkstümlichkeit zu tun haben: daß er jedoch von einer geradezu beängstigenden Einfachheit ist, werden vielleicht nur die begreifen, die sich den Sprachfortschritt im kommenden Jahrhundert plastisch vorstellen können. Wir wissen, wie schnell Gedichtsprache veraltet, ist sie nicht für die Spannweite eines Jahrtausends gedacht. Der schöpferische Mensch kommt

unbewußt zu den kühn gespannten Bezügen. Er lebt werktätig zwischen den Generationen.

Deshalb kann man von den Elegien sagen: sie sind, nach einem endgültigen Schlußstrich abgelaufener Geschehnisse, das Heraufdämmern einer neuen Erkenntnis. Der Mensch ist wieder zur Erde entschlossen, will sein neues Erleben darauf aufbauen, will wurzelschlagen und sich vervielfachen.

Die Ur-Heimat der Seele verwirklicht sich.

Das heilige Sakrament der Liebe steht in ihrem Mittelpunkt. In ihren Ausstrahlungen auf alle Geschöpfe Gottes vollzieht sich die Geburt des neuen Adams. Der Mensch der Mitte. Der wesentliche Mensch. Der unvergängliche Mensch. Das Wesen als Erfüllung dessen, was ein jüngerer Landsmann Rilkes und ein, der gleichen Vollendung zustrebender, Dichter zu dem Kreuzfahrer-Ruf: „Wir sind!“ verdichtet hat. Rilke hat sich abermals einer neuen Dichter-Generation als weit überlegener Geist bewiesen. Er kämpfte seinen Kampf außerhalb der Generation und ist in dem kleinen Kreis der universalen Geister ein Stern erster Größe geworden. Es ist nach Rilkes eigenen Worten „der

größte Schritt, der ihm bisher vergönnt war". Er ist wahrhaftig nicht an einem Tage geschehen. Wir haben den mühseligen Aufstieg hier kennen lernen dürfen und neigen uns in Bewunderung seines dem Werk ganz und gar einverleibten Menschentums.

Wer hätte das schöner und wärmer ausdrücken können als Rilkes später Freund Paul Valery: „Rilke, mon cher Rilke, à qui doivent mes vers de sonner dans une langue que j'ignore, — tout conspire à m'ôter le loisir, et presque la force, de bien dire ce que je pense de vous. Je voudrais y mettre une grâce, qui se fait de calme et de temps. Ces grands biens me sont pris. Des démons trop divers se disputent la substance de mes heures.

Vous souvient — il comme je m'étonnais de cette extrême solitude où je vous ai trouvé quand j'ai fait votre connaissance? — Je passais; vous m'avez arrêté sur la route d'Italie, et recueilli pour quelques instants. Un très petit château terriblement seul dans un vaste site de montagnes assez tristes; des chambres antiques et pensives, aux meubles sombres, aux jours étroits, cela me serrait le cour. Mon imagination ne pouvait qu'elle n'écoutât dans votre intérieur le mono-

logue infini d'une conscience tout isolée, que rien ne distrait de soi même et du sentiment d'être unique. Je ne concevais pas une existence si séparée, des nivers éternels dans un tel abus d'inmité avec le silence, tant de liberté offerte à vos songes, aux esprits essentiels et trop concentrés qui sont dans les livres, aux génies inconstants de l'écriture, aux puissances du souvenir. Cher Rilke, qui me paraissiez enfermé dans le temps pur, je craignais pour vous cette transparence d'une vie trop égale qui à travers les jours identiques, laisse distinctement voir la mort.

Que j'étais simple de vous plaindre, cependant que votre pensée faisait des merveilles de ce vide, et rendait mère la durée! En viable entre toutes est votre demeure, la tour basse, la tour enchantée de Muzot. Cette effraiyante paix, cette grandeur de quiétude m'apparaissent à présent ce qu'elles furent qour vous, des conditions délicieuses. Si par magie elle m'étaient données, je pourrais sans doute accomplir le doux travail de peindre en paroles la figure admirable de votre âme. Je ne connais point celle-ci par ses oeuvres les plus belles et les plus célèbres. Mon ignorance immédiate, je devine ce qu'elle attend,

j'en distingué la profondeur, je pressens sa résonnance indéfinie; et rien ne m'est plus précieux que son amitié très douce, et tout imprégné de la mysterieuse délicatesse qui est en vous!"

Das Requiem

Das Requiem

I.

„Er kannte Aengste, deren Eingang schon
wie Sterben war und nicht zu überstehn.
Sein Herz erlernte langsam durchzustehn;
er zog es groß wie einen Sohn.

Und namenlose Nöte kannte er,
finster und ohne Morgen wie Verschläge;
und seine Seele gab er folgsam her,
da sie erwachsen war auf daß sie läge

bei ihrem Bräutigam und Herrn; und blieb
allein zurück an einem solchen Orte;
wo das Alleinsein alles übertrieb,
und wohnte weit und wollte niemals Worte.“

Nein, auch diese Worte (hingesprochen im schwarzen Schnee einer Januar-Nacht, fern den Häusern, aber am Wasser unter Bäumen, in warmer Nachbarschaft mit Reh und Fledermaus) finden nicht mehr den Weg zu ihm zurück. Da sie abstießen von seiner Seele, waren sie schon letzte Welle in den großen Kreisen der Erregung über ein Geschehnis im Raum der Dinge. Und sind jetzt ein Gleichnis geworden, eine von Sternen umfunkelte Spur seines Ichs. Denn so sehr hatte er sein Alleinsein übertrieben, daß seine Seele höher gehügelt lag, als der irdischen Gefäße Atmen und Schreiten. Wißt Ihr nun, warum wir mehr von den maßlosen Zuckungen seines Herzens wissen, mehr von dem magnetischen Aufklang der Harfen in seinem Blut, mehr von dem Hingehn seiner adeligen Hände über zottiges Fell, Rinde und glitzernde Fläche (da er Gottes Ebenbild unter allem Außen so atemwarm verspürte!) — mehr, mehr wissen von allen diesen freudvollen Nöten: als von ihm, ... so wie er vor unseren graugewöhnlichen Augen dahinfuhr im Schritt der Straßen, ein Irgendwer unter Irgendwelchen, ein Beruhigter vielleicht ..... unter tausend Unruhigen (wer weiß?), ein Beschlossener

unter all den tausendfach Ausgeschlossenen .... Ach und immer noch der verführerische Schatten einer Zärtlichkeit im strotzenden Gezack der Steingehäuse.

„Eigentlich war er längst frei, und wenn ihn etwas am Sterben hindert, so wars vielleicht nur der Umstand, daß er es schon einmal irgendwo übersehen hatte, daß er nicht, wie die andern, daraufzu weiter mußte, sondern dazu zurück. Sein Geschehen war schon draußen, stand in den überzeugten Dingen, mit denen die Kinder spielen, und ging in ihnen zugrund. Oder es war gerettet im Aufschaun einer Fremden, die vorüberkam, wenigstens verließ es sich dort auf seine Gefahr. Aber auch die Hunde liefen damit vorbei, beunruhigt und sich umsehend, ob er es ihnen nicht wieder wegnähme. Wenn er aber vor den Mandelbaum trat, der in seiner Blüte war, so erschrak er dennoch, es so fällig dort drüben zu finden, ganz übergangen, ganz dort beschäftigt, ganz fort von ihm und er selber nicht genau genug gegenüber und zu trübe, um dieses Sein auch nur zu spiegeln. Wäre er ein Heiliger geworden, so hätte er aus diesem Zustand eine heitere Freiheit gezogen, die unendlich unwiderrufliche Freude der Armut: denn

so lag vielleicht der heilige Franz aufgezehrt und war genossen worden, und die ganze Welt war ein Wohlgeschmack seines Wesens. Er aber hatte sich nicht rein geschält, hatte sich aus sich herausgerissen und Stücke Schale mit fortgegeben, oft auch sich (wie Kinder vor Puppen tun) an einen eingebildeten Mund gehalten und geschmatzt dabei, und der Bissen war liegen geblieben. So sah er jetzt dem Abfall gleich und war im Weg, soviel Süße auch in ihm gewesen sein mochte." (1913)

In dieser neubarbarischen Welt aller äußeren Bewegungen, in diesem Zeitkreis rechnerischen Gehirns, in dieser Springflut begehrlicher Hände —: da verdichtete sich sein ewiges Kindertum am deutlichsten zur schwimmenden Insel im orphischen Meer. Er legte in unseren Breitengraden nur an, um neue Süßigkeiten einzusammeln. Und seine Seele tat sich auf mit aller Landschaft, allen Ernten und Gestirnen: wenn sie von den Wandlungen des Blutes zur Speise, von den Wundern Mariaes und den Segnungen des Geistes überrann. Und unsere Hände, in die solche Fülle hinüberfloß, sind noch nicht ausgekühlt, noch nicht vom verblassenden Traum überhaucht, von fernen Er-

innerungen überfroren. Tief im Unterirdischen, wo die Wurzeln unser Aller Spur sich verschwistern: von dort herauf brennt das Feuer und hält uns wach die lange Nacht.... Vielleicht in einer solchen Nacht: „wenn wir uns mitten im Leben meinen wagt er zu weinen, mitten in uns."

Nein, wir nicht .... und Ihr nicht haben Ursach zu weinen. Denn nichts nahm er uns fort, da er von uns ging. Alles ließ er uns, da er zu den anderen Dingen überging. Von uns —: wirklich, war er schon so grau geworden, daß wir ihn selber abstießen vom ausgelaugten Geäst unseres Ichs. In seinem Blut war ein Jahrhundert groß geworden. Eins, das wir nicht mehr, und eins, das wir noch nicht sahen. Wir siedelten aber unter seinen Wölbungen. Wir erhoben uns unter seinem Werk, erfuhren Sinn und Maß, Farbe und Bewegung und gruben es in unser Ich —: Korn und Erdreich zugleich. In dieser lichtlosen Stunde seines Absterbens von irdischer Kontur ist zu Gestirnen emporgereift, was sein gewesen war und jetzt unser geworden. Wir heben zu ihrem vielfältigen Glanz die Hände empor. Und gedenken seiner in dieser Stunde. So, wie er an uns denkt und hindurchzieht durch uns

mit den großen aufgeglänzten Augen des Ewigen Brudertums.... „.... manchmal werde ich wirklich, nehme Raum ein wie ein Ding, laste, liege, falle, und eine Hand kommt und hebt mich auf. Eingefügt in den Bau einer großen Wirklichkeit fühl ich mich dann als ein Tragender auf tiefem Unterbau, rechts und links von Tragendem berührt. Aber immer wieder nach solchen Stunden des Eingefügtseins, bin ich der fortgeworfene Stein, der so müßig ist, daß das Gras des Nichtstuns Zeit hat, auf ihm lang zu werden. Und daß die Stunden dieses Fortgeworfenseins nicht seltener werden, sondern nun fast immer dauern, muß mich das nicht bange machen? Wenn ich so liege und zuwachse, wer wird mich finden unter allem, was mir aufwächst? Und bin ich vielleicht nicht schon lange zerbröckelt, dem Lande fast gleich, fast ausgeglichen, so daß irgendeiner von den traurigen Wegen, die kreuz und quer gehen, über mich führt?“ (1903)

II.

Ein Jahrhundert, welches war, und eins, das noch nicht ist —: das ist das Werk Rainer Maria Rilkes. Da er mit ihm einbrach in den grauenhaften Zerfall

deutschen Gedichtes, die armen Worte aus dem staubigen Geröll der Straßen wieder aufhob, und über den zerbeulten Leib des Instruments eine Saite spannte, die er aus seiner Seele zog: da begann das Gedicht wieder zu gelten dem Volk. Da stand es mit einem Male wieder in der Erlebnishöhe Goethes, Hölderlins und der frühen Romantik. Und der, der es froh für eine hellhörige Jugend schuf, für die taubeglänzten Triebe des neuen Jahrhunderts, der ging beileibe nicht aus von diesen Höhepunkten. Er entzündete sich an den Gefühlsschwingungen der weiter geschrittenen Zeit, er tauchte tief in das Seiende, und spürte in allen unteren Strömungen des Lebens die lebendig Verschütteten auf. Da bekam der Stein menschliche Figur. Da tat sich das uralte Buch der Bäume auf. Da hüpfte die Seele der Ungeborenen im blassen Maimond der Fontänen. Da wurden die Schwachen, Ausgestoßenen und Eingekerkerten weit und reich. Da sah uns das verdammte Tier, der geknechtete Wurm .... Da sah uns alle Kreatur mit den Frageaugen Gottes tief an. Da waren in der weiten Welt nicht mehr nur wir. Nämlich: jenes Wir nicht mehr, das eine rauschende Fahne vor sich her trug,

mit schmetternder Marschmusik das aufgeblähte Ich in die Wolken hob und dem feisten Götzen Gold das Mysterium der Geburt und das Rätsel des Todes auslieferte wie eine Ware: Speicher an Speicher.

Welch eine breite Kluft trennte diesen überempfindlichen Seher, dieses ewig erregte Innen, diesen schmerzhaft Empfangenden, schöpferisch Blutenden von den Maskenspielern, die mit ihm strebten unter dem Zunftschild der Dichter, Denker und Bildner! Diese Kluft, beginnend schon mit dem Wort, das bestimmt war: Farbe, Ton oder Bewegung einer noch nie gewesenen Erscheinung zu tragen. Tausend Jahre Wort sind bei diesem Bildner verdichtet zum härtesten, leuchtenden und klingenden Kristall. Wenn Ihr, Siedler im gespanntesten Heute, den Fortschritt der Maschinen, Fortschritt vor Retorten und Tabellen, Fortschritt in den Spiralen aller Erkenntnisse praktischen Denkens mit den Bewegungen des Stolzes, der Freude und Eitelkeit notiert —: wollt Ihr wenigstens nicht stehen bleiben und eine Stunde nur diesem brüderlichen Magier in die Augen sehen: der das Wort, Euer Ur-Mutterwort aufgebaut hat zu einem Monument: sichtbar der ganzen Welt?

Seit Luther und Goethe, seit Fischart und den Brüdern Grimm hat keit Werkmann des Wortes wieder so lebendig den Ton weitergebildet, mit dem Ihr Euch zur Not wohl verständigen könnt wenn Euch die Fieberkurven des Herzens und die vom Alltäglichen lebenden Geschäfte der Hände bedrängen. Vor dem Ihr aber heftig ausweicht, wenn er an Euer Innerstes rührt. Wenn er mehr verlangt als das armselige Frage- und Antwortspiel der gesellschaftlichen Konversation. Warum wohl zaudern wir: uns bis in den letzten Winkel der Scham zu öffnen, wenn solche Worte uns laut anrufen:

„Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt
es ins Gestirn und gibt das Maß des Abstands
ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod
aus grauem Brot, das hart wird, — oder läßt
ihn drin im Mund wie den Gröps
von einem schönen Apfel? ... Mörder sind
leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch vor dem Leben so
sanft zu enthalten und nicht bös zu sein,
ist unbeschreiblich."

Aber vielleicht ist es gar nicht das Wort, seine

Aussage nicht, und auch das Bildnis seines urtümlichen Sinnes nicht, welches uns so erregt wie ein Gedenken an Dinge: die wir gern fortschieben möchten, weit, weit fort vom leichten Erlebnis des Tages... Doch: die Schwingungen sind es, die von ihm ausgehen, die magischen Kräfte, die in die feinsten Verästelungen unseres Blutes eindringen, die Gewohnheit verwirren und die Pulse des Herzens nach einem einzigen Punkt hin zwingen. Ja, dieses ist es: das deutliche Dasein des Alls im Wort. Das die Spannungen zwischen Groß und Klein aufhebt, der Nacht um des Lichtes willen Existenz verleiht, Sturm und Stille, Frost und Hitze, Bunt und Grau, Freude und Trauer nicht Gegensätzlichkeiten sein läßt —: sondern Gliederungen und Stufungen in dem unendlichen Kreis der Harmonie. Seht: wie mit dem Wirkungsmittel eines solchen Wortes der scheinbar nichtige Zweig im Spiel des ganzen Waldes zu einem wesenhaften Mitspieler der großen Weltsymphonie wird. Wie es den Schmetterling in das leuchtende Gebäude der Blumen einordnet, den Geruch der Erde und den Duft des jungen Grüns zu einem Ausdruck der rinnenden Säfte ballt. Dieses aufreizend geformte Wort der Seele, das

ist die künstlerische Mission Rilkes. In ihr ist höchstes Menschentum zu seinem letzten Ausdruck gewachsen. Hier ist ein meisterliches Können lebendig. Hier wirkt das Geheimnisvolle, in das Licht der Begreifbarkeit gestellt, wie eine wesentliche Wesenheit des Alls, und findet die Mündung zu uns mit einem tiefsinnlichen Außen und einem von Erschütterungen durchgluteten Innen. Weil die Atmosphäre gelockert ist und ihre Bestimmung aufzeigt: in das Da-Seiende jeder Seins-Erscheinung einzugehen. Wie nebensächlich bei solchem Betracht der seelische Inhalt des Wortes, seine äußere Form, oder gar jene zufällige, die mit unseren Maßen gemessen ist, durch unsere Währungen probiert wurde und von unseren persönlichen Gefühlen zurechtgebogen? Das Wort Rilkes ist auch in seiner Außen-Form Atmosphäre. Aus der wir wiederum nichts Menschengewöhnliches erkennen: hier spannt Einer den hohen Bogen des Tons, der in allen Verzückungen, allen schmerzhaften Umflorungen nichts anderes ist, als die Musik gewordene Seele der Dinge über und unter der Erde. Das, was wir als Flügelschlag über den weiten Wanderungen zu uns verspüren —: solches ist ausgestreut in der sphärischen

Musik dieses Wort-Bildners. Er ist daran gewachsen, wie ein Dichter wachsen muß gegen die Zeit, die in der rapiden Entsinnlichung der Zeitgefühle einen Damm aufwirft gegen Gott und Geist; aber auch gegen ihn, den Dichter alle Mittel der Abwehr aufführt: weil er in seinem brüderlichen Verstehen, Streicheln und Kleinsingen unserer Herzensängste uns zu der Welt der Seele leise überredet. Er wuchs zu uns aus Tiefen herauf, die grauenhaft unter uns wuchteten mit allen Schicksalsmühlen des Vernichtungsprozesses. Er warf sich mit der ganzen Schwere seiner hell- und fernseherischen Kräfte in dieses Treffen mit dem Bösen. „Mein Körper ist wie eine Falle geworden, meine Oberfläche voller Fallen, in denen gequälte Eindrücke absterben, und ein starres, unleitendes Gebiet, und weit, weit wie mitten in einem erkaltenden Gestirn das wunderbare Feuer, das nur noch vulkanisch austreten kann, da und dort, unter Erscheinungen, die der gleichgültigen Oberfläche, wie Verheerung, verwirrend und gefahrvoll sind.“ Er litt seelisch und körperlich unter der Last dieses Kreuzzuges. Er litt aber auch nicht dieses grausame Schicksal des Einen, der zufällig seine Da-Seinszüge trug. Er litt alle Schicksale

und litt sie in tausendfacher Form und zu allen Tag- und Nachtzeiten. Nie war eine Ruhe in ihm: das Haupt in die Hände zu legen, wie man eine Schüssel fortstellt, aus der man sich satt aß für lange Zeit. Er war mitten in den Dingen und Geschehnissen, er war ihr Beweger, ihr Mittelpunkt und Fortzeugender. Aus solcher Dynamik des Verbundenseins mit dem All in seinen vielfachen Formen und Spannungen, empfing sein Werk die klafternde Gewalt des Ungewöhnlichen. Als ein ungewöhnlicher Mensch begann er (wie wohl in seinen frühen Versen nur die Bildung der musikalischen Beziehungen von Wort zu Wort das Ungewöhnliche war, das uns verwirrte), als ein Ungewöhnlicher immer noch brach er den zauberhaften Ton ab. Den Ton der Seele, die in allen Kurven und Stationen der Schicksalsflucht nie den hohen Grad der Selbsterkenntnis aufgab. Er stand in Jünglingsjahren vielleicht dem Werther so nahe, daß er erst aus der gewaltsamen Lösung von dieser Selbstgeißelung aus Schwäche vor dem Sichselbsterkennen zu der Welt des All-Ichs durchbrach. Oder diese Welt in ihn einbrach, mit all den Erfahrungen, Erschauerungen: aus der sein Blut in seiner feinsten Verreibung gebildet

war. Landschaft und Gott waren also nicht von ungefähr seine frühsten Nachbarn. Waren nicht ins Gedächtnis gerufen wider eine Einsamkeit des Ichs. Die wahren Aeußerungen seines Wesens und seiner Haltung hatten nie einen Anstoß von außen bedurft um sich zu beweisen. Die Angleichung seiner Kunstform an die primitive Form des Volkes war vielleicht der einzige Irrtum seiner frühen Verse. Er wollte vom Volk zum Volk das Wesenhafte aller Existenzen aussagen. Er unterschätzte aber die Gefühlstiefe und -Weite der noch von allen Knechtungen einer mittelalterlichen Herren-Welt befangenen Tagelöhner. Er mußte erst in die vielfachen Zellen ihrer Umwelt eindringen, die Ecksteine lockern, das Dornicht lichten und die Wälle schleifen. Vielleicht auch sich selber zur vollkommenen Wandlung steigern.

Aber dann: nach dem Stein, nach dem Tier, nach der Armut und dem Tod, nach der Aufrichtung ihres unendlichen Seins im dunkeln und hellen Raum unseres Lebens, ging er ein zu der männlichen Härte seines Ichs: zu der Vollkommenheit seines Werkes und verlieh ihm Gestalt, Atmosphäre, Sinn und Mythos. Darin gleicht er jenen wenigen Großen, die vor ihm

die Welt durchliefen, daß er bei sich selber endete: nämlich die Sammlung zur allerletzten Tat sicherstellte in der vielfachen Entbindung des Ichs im Ich-Werk. Wir wissen, daß es ihm im Stundenbuch mühelos gelang.

„Wird mir nicht Nächstes? Soll ich nur noch verweilen?
(Oefter mein Weinen zerstörts und mein Lachen
verzerrts),
aber manchmal erkenn ich im Schein der hellen
Flamme vertraulich mein inneres Herz.
Jenes, das einst so innigen Frühling geleistet,
ob sie es gleich in die Keller des Lebens verbracht.
O wie war es sofort zum größesten Gange erdreistet,
stieg und verstand wie ein Stern die gewordene Nacht."
(1907)

Was unaufgeschlossen noch darin ruht: vielleicht werden auch wir es nie ermessen. Aber irgendeine Generation nach uns, eine zweite, dritte oder erst siebente. Und wie groß auch die Jüngerschaft auf Erden schon jetzt sein mag, die sich um dieses, sein sichtbares Werk schart, und wie weit seine Stimme anderseits hörbar geworden ist im Gebild jener, die von ihm den wesenhaften Anstoß empfingen: als Dich-

ter das Leben über ihn hinaus zu verstehen: er bleibt ein Einsamer in der von tausend Welten umgebenen Welt der Seele. Seiner Seele. Und hier ist auch der Punkt, wo man von seiner Totalerscheinung als Dichter sagen kann, ohne sie irgendwie durch unser Urteil (das immer ein angemaßtes sein wird) einzuschränken: er war eine einmalige .... und eine letzte Erscheinung.

III.

„Seine Seele reichte unendlich weit. Zu ihrer Tiefe stieg er erst jetzt."

Zu ihrer Tiefe stieg er erst jetzt?

Nein. wer irgendeinmal im „Stundenbuch" weiter las, als bis zum Schauer des kunstvollen Wortes, wer diese glitzernden Vorhänge beiseite schob, hinter welchen Rilke sich aus Furcht vor dem Glanz des Allerheiligsten verbarg und doch darin geborgen war wie einst im Mutterleib vor den Spannungen des endlichen Lichtes der Menschenwelt —: dem sind auch die Tiefen seiner Seele aufgegangen zu einem Wunder, das man an vielen Stationen seines Lebens wohl ahnte, in einem solchen Ausmaß aber nicht voraussetzte. Oder

man müßte jede Mystik, sobald sie schöpferisch über den Sinn aller gewesenen Tiefen hinausreicht und nur von dem nachfließenden Gefühl eines gleichheftig Besessnen erfaßt werden kann, in das dunkle Reich der Traumbetäubung verweisen. Alle Unklarheit, die wir im Werk einer Seele von solchem Tiefgang sehen wollen: ist nichts anderes als die Unklarheit über uns selber. Weil wir uns mit dem vom Alltag übergrauten Sinn nicht so in die Hand nehmen können wie ein Gerät des täglichen Lebens, das stumm ist und von allen Seiten gleich fühlbar und glatt: muß auch jener, der über uns steht als ein Fremder, von Wolken der Höhe Halbverhangener, unter der Blindheit unserer Sinne als ein blindes Ungefähr im Raum hinschrumpfen? Euch schauert vor den letzten Abgründen Goethes in jenem Teile des Faust-Werkes, wo das „Schöne Unvernünftige" mehr ist als ein nebelhaftes Gebild weltentrückter Seele. Und Ihr wollt so kleingläubig zurückweichen vor dem dunklen Donner der Urangst, unter dem der Dichter Rainer Maria Rilke zusammenzuckt, wenn er Gott im Rauch über den Dächern sieht oder als zierliche Vogelspur im Schnee —:

„Du bist die sich verwandelnde Gestalt,
die immer einsam aus dem Schicksal ragt,
die unbejubelt bleibt und unbeklagt
und unbeschrieben wie ein wilder Wald.
.... Ich aber bin der Trank,
bin Dein Gewand und Dein Gewebe,
mit mir verlierst Du Deinen Sinn."

Hier haben sich die abgrundtiefen Seelen der Meister Tauler, Seuse, Eckhart und Jakob Böhme, die fromme Einfalt des Thomas von Kempen, der Marienschwarm des Angelus Silesius und der kindliche Glauben der Herrnhuter zu einer einzigen, gottsucherischen Ausdrucksform verschmolzen. Mit ihr deutet sich der Mensch des 20. Jahrhunderts aus, wenn er auf der Flucht vor den Menschen, ihren Kriegen und Maschinen, ihrem Geld und der hohlen Klapper ihrer Geschreie, seine zerbrochene Stimme emporhob zu dem Unendlichen. Hier heißt die einzige Zweckmäßigkeitsform: Hingabe! Hier lautet das oberste Gebot der Sachlichkeit: Glaube!

Wohin dieser wahrhaft wahrhaftige, kindliche und unsentimentale Mensch sich mit dem letzten Stammeln seiner hellseherischen Seele unterwarf: da wollt Ihr

ein Ding in seinem innersten Kern von allen Seiten begreifen, wie Ihr die Maschine begreift, der Ihr Euch unterworfen habt, um mehr zu sein wie ein Baum, ein Tier, ein Geflüster Wind im Wald? Da wollt Ihr murren: daß unter den Wassern noch tiefere Gewässer dunkeln und über den Bergen: Gebirge noch höher gelagert ragen? Hätte Rilke nur diesen einen Fetzen Gedicht aus dem Stundenbuch der Ewigkeit in unseren Händen liegen lassen, und nichts anderes mehr, da er sich leise fortnahm aus unseren Augen:

Alle, welche dich suchen, versuchen dich.
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.
Ich aber will dich begreifen,
wie dich die Erde begreift;
mit meinem Reifen
reift dein Reich.

Diese Tiefe seiner Seele wäre auch hier schon erkennbar gewesen: als eine ungewöhnliche Durchwehtheit vom Sinn und der Wesenheit Gottes. Und gerade weil er diese, in allen ihren Aeußerungen kindhaft reine Seele Gottes besaß: war auch sein menschliches

Bild nichts anderes als ein Spiegelbild von ihr. Sie war die lichte Summe aller Erwartungen und Begegnungen, aller Einsamkeit und Fülle. Sie mengte aus ihrer Fülle das Uebersinnliche bei, sie steigerte das schreckhafte Schreien des Totenvogels zu einer schauervollen Klage der Elemente, sie wandelte den Gott der Altäre in den dienenden Bruder hinüber und krönte den Hirtenknaben zum Fürsten. Sie war die geheimnisvolle Achse dieses Lebens, sein erster und letzter Atemzug, sein Wimpernzucken und sein All.

Von ihrer Schwere beschattet ging er wie ein von Not und Entbehrung oder gar von Verletzungen Gebeugter durchs Leben. Er verbarg sich vor ihr, indem er sich vor den Menschen verbarg. Er verspürte im Wachen und im tiefen Schlaf das hohe Brausen ihrer Atemzüge und blieb stumm bei mancherlei Anrede der Menschen; vor solchen nämlich, die ihn für einen vom Dicht-Geist schier Besessenen hielten, ihn einen selbstgefälligen Ruhm-Halter schalten und seine ewige Ergriffenheit mit Verachtung der nachbarlichen Freuden verwechselten. „Vor dieser Oeffentlichkeit hat sich irgendein Leben in mir gerettet, hat sich an eine innerste Stelle zurückgezogen und lebt dort, wie die

Leute während einer Belagerung leben, in Entbehrnis und Sorge. Macht sich, wenn es bessere Zeiten gekommen glaubt, bemerklich durch die Bruchstücke der Elegien, durch eine Anfangszeile, muß wieder zurück, denn draußen ist immer die gleiche Preisgegebenheit. Und dazwischen, zwischen dieser ununterbrochenen Hinauszügigkeit und jenem mir selbst kaum mehr erreichbaren innern Dasein, sind die eigentlichen Wohnungen des gesunden Gefühls, leer, verlassen, ausgeräumt, eine unwirkliche Mittelzone, deren Neutralität auch erklärlich macht, warum alles Wohltun von Menschen und Natur an mich vergeudet bleibt."

Die kleine Wirklichkeit unseres Lebens, freilich, hat keinen Raum in solch einem Spiel, der über die Nichtigkeit der Eitelkeit hinweg gespannt ist in den orphischen Raum der inneren Bewegungen und Strahlungen, in jene gotisch erhobene Wölbung, wo aus der unbefleckten Traumwelt des Kindes die Offenbarung des Höchsten sich vollzieht. Wo eine andere Zeit als die, die wir um uns meinen (weil sie Uhren hat und Jahreszeiten): die Welt in sich auflöst zur menschlichen Gestalt, zu einer erhabenen Konzentration der Wesen zu ihrem Ur-Sinn. In dieser umfor-

menden Spannung ist das Schöpferische in seiner letzten und bleibenden Form sichtbar. In diesen Windungen zur Verbundenheit mit dem All setzt sich nur das Chaos noch zur Wehr und muß abstürzen: weil es auseinanderstrebt.

In dem bleibenden aber sind alle Elemente eins geworden und verleihen der Seele die Gestalt, die wir kaum noch fassen können mit unseren im Unglauben verwurzelten und vom Aberglauben abgegriffenen Händen.

IV.

Wir sahen ihn, in seiner menschlichen Figur, dreimal in einem Zeitraum von 25 Jahren. Vom Eindruck seiner Augen ist nichts verloschen in dieser Zeit. Er berührte, bei so kurzer Dauer der Berührung, unser Leben wie Wenige mit solch einer nachwirkenden Heftigkeit.

Wir beugen uns deshalb mit nichten der Hoffart, das Werk vom Menschen zu sondern. So, wie wir ihn immer sahen, fügten sich Mensch und Werk, Stimme und Schritt (Klang und Bewegung auch seines Herzens) nahtlos ineinander. Es war in jener frömmlerisch verkrochenen, von Armut und Reichtum über-

lasteten, Fluß und Berg beherrschenden Stadt im Wuppergebiet, da der zwanzigjährige Irgendwer auf IHN, den dreißigjährigen stieß, auf den Dichter des „Buches der Bilder“ auf den Offenbarer des „Stundenbuches“. Aber so wenig wir von diesen beiden Büchern schon wußten, noch von irgendwelchen früheren Schriften Rainer Maria Rilkes, überhaupt von ihm nur das Eine erfuhren, das er mit kameradschaftlicher Energie dem Werk seines Freundes Rodin diente, (denn auch jener Vortrag, zu dem uns ein Zufall und hinwiederum doch nicht das banal Zufällige führte, galt Rodin) —: um so überwältigender fuhr da ein Bann in uns hinein, unter dem wir zergingen, als hätte sich plötzlich ein Traumwald um uns aufgetan. Da sahen wir nur das südliche Blau dieser Augen, voll von Erfahrungen, da verspürten wir nur die Brandung seines Mundes, den riesenhaft von Stern zu Stern gespannten Bogen einer Melodie, die alles von den Dingen aussagte, was die bildenden Hände des Meisters aus ihnen geformt hatten zum Symbol (ach nein!): zum endlichen Aufklang der lebendigen Bildung in den Dingen. Irgendeines dieser Steingeschöpfe hatten wir so frisch in Erinnerung, weil Paris noch

nicht lange hinter uns lag. Aber wie armselig hatte es dagestanden, wenn auch als tiefer Eindruck schon, jedoch nur als bewunderungswürdiges Bildwerk an sich ..... und soweit ab von dem, was es nun wurde in der Deutung Rilkes. So viel geht in uns ein: hier stand kein bloßer Deuter vor uns. Hier identifizierten sich Deuter, Deutung und Werk auf der heftig erregten Bahn des Miterlebens. Hier entbrannte eine Seele über das gedeutete Werk zu einem neuen Werk. Hier wuchs der Bildner des Wortes über den der steinernen Figur hinaus und gab dem Ding das andere, das nicht mehr an den Stein gebundene, aber tief in unser Blut hineingebildete Leben. Und blieb doch dem Meister, von dem er ausgegangen war, und zu dem er tiefer hineinführte, nichts schuldig. Was hätte ein Künstler von alltäglichem Format nicht alles hineingeheimnißt in Rodins Werk, wäre ihm solche Sammlung der Erkenntnisse verliehen worden, wie sie Rilke mit Inbrunst aus der Erregung seines Blutes bezog!? Aus dem Werke Rodins trieb er die fabelhafte Welle der Dinge empor, die in das Bewußtsein unserer Dinge übergingen. In einer knappen Stunde geschah der vollkommenste Querschnitt durch das Werk, und doch fiel

der Name Rodin nur einmal laut und deutlich wie ein Name in den Raum. Einmal. Und war der Ausklang. Und uns allen der endliche Eingang. Wir fühlten klar und fest eine Hand in unsere gelegt. Und darüber lag nur das Wort der Augen, die vom Meer aussagten, von der Jahrtausend-Reife der Seele.

Und als wir das andere Mal unter seinem Pult saßen in derselben Stadt, und nur einige Jahre später: da war er selber schon tief durch unser Leben gegangen. Da war sein Werk sicherer Besitz unseres Ichs. Da begehrten wir nur: daß er es mit dem lebendigen Wort verdoppeln möge, und trunken machen und reif: das Besitzende für die Unendlichkeit zu befestigen. Kein anderer war er diesmal, da er sein eigenes Werk aufzeigte .... als in jenem Jahr, wo das Werk Rodins die Entflammung seines Herzens bewog. Wieder standen seine Augen angsthaft groß im Raum und nur in den leise zitternden Händen dehnte sich das weite Meer seiner sich wieder und wieder gebärenden Seele. Aber alle Erinnerung an Gelesenes fiel von uns ab, da im Gedicht, so wie sein Mund es preisgab, die Dinge den lebendigen Odem der All-Gegenwart entspannten und so in uns hinüberflossen, als wären sie

trächtig von unserem Erlebnis, und unsere Seele weit und tief wie die Seele ihres Schöpfers. So erlitten wir das schmerzliche Wunder des „Panthers“ — die müde Legende des „Cornets“ (ach, wäre sie nie anders lebendig geworden als in seinem Munde!), den gotischen Dom der „Rosenschale“, das Mysterium der Baukunst in den „Hetärengräbern“ den „Knaben vorn auf der Feuerwehr“, „Schlangenbeschwörung“ und „Leichenwäsche“. Von allen diesen lebendigen Bildungen jenseits der Welt, die die Zeit gerade bildete, nach ihrem Sinn und dem Sinn der Vielen —: war schon eine leise Erfahrung in uns, die Spur oftmaligen Lesens mit unseren, mehr vom Körper als von der Spiritualität der Dinge besessenen, Augen. Wenn es auch (wie wir schon sagten) von uns abfiel in dem Augenblick, da er die Gedichte wieder an sich riß. Aber was noch tiefer bewegte (wenn Bewegungen in solcher Stunde überhaupt meßbar sind!), das war jenes von übersinnlichen Wirbeln grenzenlos bewegte Kapitel aus den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Diese erste öffentliche Entfaltung aus dem Manuskript. Und auf solcher Höhe erst begriffen wir deutlich, welcher Mensch zu uns niedergefahren war,

um seine weite Welt an unseren Irrungen durch eine kleine Neben-Welt deutbar zu machen. „Ich quäle mich wie ein Hund, der einen Dorn im Fuß hat und hinkt und leckt, und bei jedem Auftreten ist er nicht Hund, sondern Dorn, etwas, was er nicht begreift und sein kann.“ Wie wenig Dichter leben das schöpferisch nach innen gelebte Werk mit der gleichen schmerzhaften Erschauerung, in derselben Spannung der Geburtswehe noch einmal Wort für Wort, Bild um Bild, Klang über Klang, nach außen hin für die gierigen Augen der Menge, welchen das süße Opium der Sensation die Nerven gespannt hat? Rilke war in jener Abendstunde (bedrängt von der heißen Glutnähe der Frauen, umweht von den blassen Angesichtern der Knaben und bewaldet vom Aufhorchen jener Männer, die zum ersten Male die heilige Tierheit ihres Geschlechtes erfuhren) sehr fern von den aufgehobenen Stirnen unter ihm. Seine weiße Stirn ruhte einsam auf dem Gehügel des Werkes, das er gerade in die Blutbahnen seines Bewußtseins zurückberief zu seiner Lust und zu seinem noch tieferen Erschauern vor dem Ewigkeitsgespenst und der Grenzenlosigkeit alles Gelebten.

Da wagten wir nicht mehr, jenseits von solchem Erlebnis noch einmal die feste, männliche Hand zu verspüren. Schwarzer Novemberwald, voll Regen und Wind umsauste das Haus, aus dem wir mit dem ersten Rücken der Stühle im wieder aufgehellten Raum vor festlich geputzten Menschen, seltsam verstiegenen Masken und dem schrecklichen Gehust einer bigotten Frau in das Gedonner der Wipfel und Wasser entflohen. Wir durchtaumelten die Nacht mit dem Gespenst seines Angesichts in unserem Blut. Wir mieden Stadt und Menschen, auch den Tag nach dem ungemeinen Erlebnis noch. Einzig die Landschaft stand in verwandtschaftlicher Beziehung zu ihm. In ihr sammelten wir uns, und leise von ihm zurück zu unserem Ich, welches die Verwundung noch lange tragen mußte und die Narbe nie verloren hat.

Eine, die, nach einem Jahrzehnt fast, wieder aufbrach; nicht schmerzhaft: nein, von irgend einer Erregungsfläche her so froh beglückt —: an einem Frühmorgen, winters, unter bereiften Bäumen des Englischen Gartens. Da war Rilke schon der müde, gebückte Mann, der ganz und gar von den Seufzern erstorbener Landschaft umschauerte Waller, dem nichts

mehr, was menschlicher Figur glich, die Augen groß und blank machte. Wie ein eingewurzeltes Wesen der Landschaft war er eins mit Strauch, Brückenbogen und Vogelschrei. Die Welt lag in Tausendmeilenjahren hinter ihm. Er war nur einmal schmerzhaft aufgerissener Mund, als im grauen Zug die Opfer des gerade zuende gerasten Krieges auf ihren beinernen Krücken vorüber stolperten. Er hatte den schrecklichen Haß von Bruderseele zu Bruderseele nie begriffen. Sein Blut litt mit den zerfleischten Knaben, mit den irrentstellten Munden der Waisenkinder. Er fühlte eine höllenhafte Mauer um seine Seele wachsen. Er war auf der Flucht vor dem Nicht-mehr-weiter-denkenkönnen. Durch seine Wachträume geisterten alle Figuren des Todes. Er, der Schuldloseste von allen, mußte den Fluch Ahasvers auf sich nehmen, um endlich die Erlösung zu finden bei den Ur-Müttern, zu denen wir alle einmal eingehen werden als die weiße, wiederauferstandene Schar der Abel-Söhne.

„Es ist ein entsetzlicher Zirkel, ein Kreis böser Magie, der mich einschließt wie in ein Breughelsches Höllenbild. Untergraben, wie meine treue Natur jetzt ist, durch die Dauer und den Wahnsinn der Heim-

suchung, genügt diese alles überwindende Angst, um mich nun ständig zu enteignen. Ich sehe nicht, wie ich so weiter leben soll."

An diesem Februar-Morgen, aber einige Stunden später, in einem gastlichen Hause, zwischen Büchern, Bildern, seltsamem Spielzeug aus asiatischen, afrikanischen Ländern und sagenhaften Inseln der Südsee schrieb er uns, die wir ihm zum ersten Male (jenseits von geputzten Menschen, Lesepult und dem leisen Rausch der gesellschaftlichen Sensation) als ein abgesprungener Splitter seines Ichs begegnet waren, dieses ewige Vermächtnis in das Spiegelbuch —:

Ist er ein Hiesiger? Nein aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weide erfuhr.

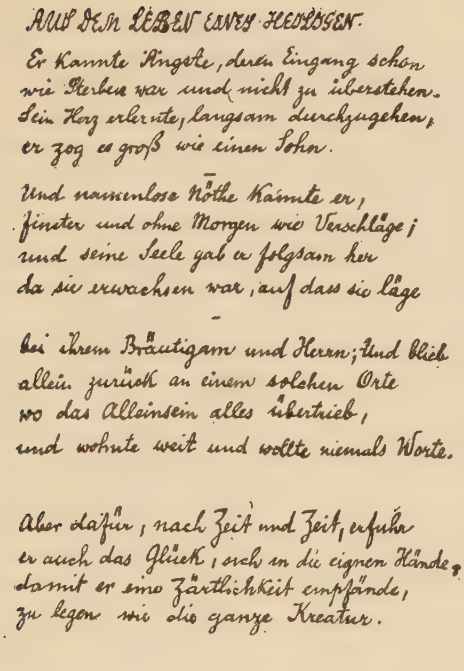
Geht Ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts.
Aber er, der Beschwörende, mische
unter der Milde des Augenlids

ihre Erscheinung in alles Geschaute;
und der Zauber von Erdrauch und Raute
sei ihm so wahr, wie der klarste Bezug.

Nichts kann das gütige Bild ihm verschlimmern;
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
rühme er Fingerring, Spange und Krug.

Wir wissen nicht mehr, welches Gefühl Herr in dieser Stunde über uns war. Aber irgendein, unser aller Sinn ungemein erregendes, von irdischer Kontur kaum berührtes Herz —: gegen Herz. Und jeder von uns verspürte den leisen Wind von der Nähe eines geisterhaften Geschehens: da die Hände sich berührten und einander das Lebewohl sagten. Das letzte ..... vor dem Absterben.....

Anhang


AUS DEM LEBEN EINES HEILIGEN.

Er kannte Kinder, deren Eingang schon
wie Pforten war und nicht zu überstehen.
Sein Herz erbebte, langsam durchzugehen,
er zog es groß wie einen Sohn.

Und namenlose Nöthe kannte er,
finster und ohne Morgen wie Verschläge;
und seine Seele gab er folgsam her
da sie erwachsen war, auf dass sie läge

bei ihrem Bräutigam und Herren; und blieb
allein zurück an einem solchen Orte
wo das Alleinsein alles übertrieb,
und wohnte weit und wollte niemals Worte.

Aber dafür, nach Zeit und Zeit, erfuhr
er auch das Glück, sich in die eignen Hände
damit er eine Zärtlichkeit empfände,
zu legen wie die ganze Kreatur.

Faksimile eines Gedichtes
aus „Die Sonette an Orpheus“

Literatur-Nachweis

Literatur-Nachweis

(Werke aus des Verfassers eigenem Besitz)

I.

DIE WERKE VON RAINER MARIA RILKE

1. Leben und Lieder. Straßburg und Leipzig: Kattentidt (1894) 87 S.

2. Wegwarten. (I) Prag: Selbstverlag (1896) 15 S.

3. Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens. Szene. Prag: Selbstverlag (1896) (Wegwarten II)

4. Wegwarten. (III) München und Dresden: Selbstverlag (1896) 19 S.

5. Larenopfer. Prag: Dominicus 1896. 106 S.

6. Im Frühfrost. 3 Vorgänge. (Als Manuskript gedruckt. Wien): Eirich (1897) 59 S. 4^0

7. Traumgekrönt. Neue Gedichte. Leipzig: Friesenhahn 1897. 64 S.

8. Ohne Gegenwart. Drama in 2 Akten. Berlin: Entsch 1898. 36 S.

9. Advent. Leipzig: Friesenhahn 1898. 88 S.

10. Mütterchen. Drama. Berlin: Cronbach 1898. S. 267—276. (In: Monatsschrift für neue Literatur u. Kunst. H. 4)

11. Masken. Eine Farbenskizze. Wien: Gerlach & Schenk 1898. S. 12—13 (In: Ver Sacrum)

12. Am Leben hin. Novellen u. Skizzen. Stuttgart: Bonz 1898. IV, 123 S.

13. Zwei Prager Geschichten. Stuttgart: Bonz 1899. 165 S.

14. Mir zur Feier. Gedichte. Berlin: G. H. Meyer 1899. 119 S.

15. Vom lieben Gott und Anderes. Berlin u. Leipzig: Schuster & Löffler (Inselverlag) 1900. (1901) 119 S.

16. Zur Einweihung der Kunsthalle. (Bremen) Festspielszene. Bremen: (1902). 5 S., 10 Bl.

17. Das tägliche Leben. Drama in 2 Akten. München: Langen 1902. 85 S.

18. Das Buch der Bilder. Berlin: Juncker (1902). 48. Bl.

19. Das Buch der Bilder. 2. verm. Ausg. Berlin: Junker (1906) 185 S.

20. Das Buch der Bilder. 3. verm. Ausg. (Titelaufl.) Berlin: Junker 1909. 185 S.

21. Das Buch der Bilder. Leipzig: Inselverlag 1913. 205 S. (19. Druck der Ernst Ludwig Presse Weimar)

22. Die Letzten. Berlin: Junker 1902. 38 Bl.

23. Worpswede. (Mit Abb.) Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1903. 124 S.

24. Worpswede. (Mit Abb.) Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1905. 140 S.

25. Worpswede. (Mit Abb.) Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1910. 156 S.

26. Auguste Rodin. (Mit Abb.) Berlin: Bard 1903. 70 S.

27. Auguste Rodin. (Mit Abb.) Berlin: Bard 1904. 73 S.

28 Auguste Rodin. (Mit Abb.) Berlin: Bard (1907). 121 S.

29 Auguste Rodin. (Mit Abb.) Leipzig: Inselverlag 1913. 120 S.

30. Geschichten vom lieben Gott. Leipzig: Inselverlag 1904. 168 S.

31. Die Weise von Liebe und Tod... (Mit 1 Taf.) Berlin: Junker (1906.) 27 S.

32. Die Weise von Liebe und Tod... Leipzig: Inselverlag (1912) 33 S.

33. Die Weise von Liebe und Tod... Leipzig: Inselverlag 1927. 18 Bl. (Facs.-Druck nach der ersten Niederschrift in 525 Ex.)

34. Das Stundenbuch. Leipzig: Inselverlag 1905. 98 S. (Ausgabe in 500 Ex.)

35. Das Stundenbuch. Leipzig: Inselverlag 1907. 103 S.

35.a Das Stundenbuch. Leipzig: Inselverlag 1921. 105 S. 4^0 (Inselpresse. 400 Exempl. auf Bütten.)

36. Neue Gedichte. Leipzig: Inselverlag 1907. 104 S.

37. Der neuen Gedichte anderer Teil. Leipzig: Inselverlag 1908. 125 S.

38. Die frühen Gedichte. Leipzig: Inselverlag 1908. 144 S.

39. Requiem. Leipzig: Inselverlag 1909. 26 S. (Ausgabe in 500 Ex.)

40. Requiem. Leipzig: Inselverlag 1912. 24 S.

41. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Bd. 1, 2. Leipzig: Inselverlag 1910. (Sonderdruck in 50 Ex.)

42. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Bd. 1, 2. Leipzig: Inselverlag 1910.

43. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Band 1, 2. 2. Aufl. Leipzig: Inselverlag 1910.

44. Erste Gedichte. Leipzig: Inselverlag 1913. 161 S.

45. Das Marienleben. Leipzig: Inselverlag (1913) 26 S. (Sonderabdruck auf van Gelder in 200 Ex.)

46. Das Marienleben. Leipzig: Inselverlag (1913) 26 S. (Inselbücherei Nr. 43.)

47. Die weiße Fürstin. Berlin-Steglitz: Officina serpentis 1920. 31 S. (Der Schatzbehalter Bd. I. Hrsg. von Paul Zech. Handpressendruck in 175 Ex.)

48. Sechs neue Gedichte von Rainer Maria Rilke. Hrsg. von Paul Zech. Berlin 1920. 4 S. (Privatdruck in 50 Ex. für den „Litr. Club junger Sozialisten".)

48.a Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama. Hrsg. von Fritz Adolf Hünich. Leipzig: 1921. Poeschel & Trepte. 254 S.

49. Die Sonette an Orpheus. Leipzig: Inselverlag 1923. 63 S. (Vorzugsaus. in 300 Ex.)

50. Die Sonette an Orpheus. Leipzig: Inselverlag 1923. 63 S.

51. Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (Fragm.) Traduction de André Gide. (Paris: N. R. F. 1911)

52. Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (Fragm.) Traduction de Maurice Betz (Paris: Stock 1923).

53. Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (ed. compl.) Traduction de Maurice Betz. Paris: Emilie-Paul 1926. 377 S.

54. Duineser Elegien. Leipzig: Inselverlag 1923. 52 S. (Vorzugsausg. in 300 Ex.) 4^0

55. Duineser Elegien. Leipzig: Inselverlag 1923. 40 S.

56. Vergers, poem, (mit 1 Portr.) Paris: (N. R. F.) 1926.

57. Les Roses. (Préface de Paul Valéry) Maastricht: Stol 1927. 4^0

58. Les Fenêtres. (Jll. par Baladine) Paris: In officine sanctandre 1927. 38 Bl. 4^0

58.a Trois Lettres. Paris 1929 (Collection „les introuvables").

58.b Carnet de poche. Paris: Hartmann 1929. 4^0

59. Gesammelte Werke. Bd. 1—6. Leipzig: Inselverlag 1927.

60. Ausgewählte Gedichte. Leipzig: Inselverlag (1927) 71 S. (Inselbücherei Nr. 400)

61. Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit. Leipzig: Inselverlag 1928. 474 S.

62 Briefe an Rodin. Leipzig: Inselverlag 1928. 88 S.

62.a Briefe aus den Jahren 1902—1906. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig: Inselverlag 1929. 332 S.

II.

EINLEITUNGEN UND VORREDEN.

63. Ullmann, Regina: Von der Erde des Lebens. München: Frauenverlag 1910. 101 S.

64. Puppen. (Mit Abb. von Lotte Pritzel) München: Hyperionverlag (1921) 14 S., 15 Bl. 4^0

65. Baltusz: Mitsou. (Mit Abb.) Préface de Rainer Maria Rilke. Erlenbach/Zürich u. Leipzig: Rotapfelverlag 1921. 13 S., 41 Bl.

III.

UEBERTRAGUNGEN

66. Elisabeth Barrett-Brownings Sonette nach dem Portugiesischen. Uebertrag. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1908. VI, 44 S.

67. Elisabeth Barrett-Brownings Sonette aus dem Portugiesischen. Uebertrag. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1918. 46 S. (Inselbücherei Nr. 252).

68. Maurice de Guérin: Der Kentauer. Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1911. 31 S. (Sonderdruck der Ernst Ludwig Presse in 300 num. Ex.)

69. Maurice de Guérin: Der Kentauer. Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1919. 30 S.

70. Die Liebe der Magdalena. Ein französischer Sermon ... Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1912. 50 S.

71. Alcoforado, Marianna: Portugiesische Briefe.

Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1913. 50 S. (Inselbücherei Nr. 74).

72. Gide, André: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Uebertr. durch Rainer Maria Rilke, Leipzig: Inselverlag (1914) 50 S. (Inselbücherei Nr. 143).

73. Labé, Louïze: Die vierundzwanzig Sonette der Louïze Labé Lyoneserin 1555. Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag (1918) 49 S. (Inselbücherei Nr. 222).

74. Valery, Paul: Gedichte. Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1925. 60 S. (Handpressendruck der Cranachpresse in 450 Ex.)

75. Valery, Paul: Eupalinoss — Uebertr. durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1927. 60 S.

IV.

QUELLEN ZU DEN UEBERTRAGUNGEN

76. Barrett-Browning, Elisabeth: Sonnets from the Portuguese. London: Smith 1898. 62 S.

77. Barrett-Browning, Elisabeth: Die Sonette aus dem Portugiesischen. (Uebers.: Helene Scheu-Rieß) Berlin: Junker (1909) 91 S.

78. Guérin, Maurice: Reliquiae. Publié par G. S. Trebutien. T. 1, 2. Paris: Didier 1861.

79. Guérin, Maurice: Le Centaure. Paris: Revue des Deux Mondes 1840 (H. 5)

80. Guérin, Maurice: Le Centaure. Paris: Mercure de France 1900.

81. Guérin, Maurice: Poéms en Prose. (Le Centaure. La Bacchante.) Paris: Pelletan 1901.

82. Forbes-Mosse, Irene: Der Leuchter (Der Zentauer) Berlin, S. Fischer 1913. 172 S.

83. Lettres écrites au chevalier de (Chamilly) officier francais en Portugal. Amsterdam (Paris) 1752. 96 S.

84. Lettres portugaises... (Hrsg. von Sousa-Botellho) Paris 1824. 84 S.

85. Paléologue, Maurice: Les Lettres D'amour de religieuse portugaise. Paris: Revue des deux mondes. Jg. 1889 S. 914—929.

86. Briefwechsel einer portugiesischen Nonne mit dem Ritter von Chamilly. (Hrsg.: Karl August Withoefth) Halberstadt: Groß 1768.

87. Larsen, Karl: Schwester Marianna u. ihre Liebesbriefe. (Uebers.: Mathilde Mann) Leipzig: Inselverlag 1905. 191 S.

88. Labé, Louïze: Oeuvres. T. I, II. Paris: Charles Boy 1887.

89. Labé, Louïze: Oeuvres. Paris: Seheur 1920. VIII, 175 S.

89.a Labé, Louïze: Sonnets. (Mit Original-Radierungen von Bob Bell) Berlin: Euphorion 1922. 43 Bl. (Gedruckt in 300 Ex.)

90. Labé, Louïzé: Sonnets. Paris: Bourges 1921. 18 S.

91. Labé, Louïze: Die Liebeslieder einer schönen Seilerin. (Hrsg. von Paul Zech) Berlin 1915. 28 S. (Privatdruck in 100 Exempl.)

92. Mallarmé, Stéphane: Le Parnasse contemporain. Paris: Lemerre 1866. 76 S.

93. Mallarmé, Stéphane: Les Poésies. Paris 1887. 42 S.

94. Mallarmé, Stéphane: Pages. Bruxelles. Deman 1891. 192 S. 4^0

95. Mallarmé, Stéphane: Vers et prose. Paris: Didier 1893. 221 S.

96. Valéry, Paul: La Jeune Parque. 2. ed. (avec un Portr. par Picasso) Paris: Gallimard 1920. 34 S.

97. Valéry, Paul: Charmes. Paris: Gallimard 1919. 123 S.

V.

WERKE UEBER RAINER MARIA RILKE

98. Key, Ellen: Seelen und Werke. Berlin: S. Fischer 1911.

99. Susmann, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder 1910. 130 S.

100. Michel, Wilhelm: Rainer Maria Rilke. Berlin: Junker (1909)

101. Oppeln-Bronikowski, Friedrich von: Von Rilkes Art u. Kunstübung. Dortmund. S. 192—245. (Mitteilungen der Literarhisst. Gesellschaft Bonn Bd. 2.)

101.a Wagner, Fr.: Rainer Maria Rilke. Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer 1910.

102. Zech, Paul: Rainer Maria Rilke. Berlin: Borngräber (1912) 67 S.

103. Schwiefert, Fritz: Rainer Maria Rilke. Straßburg: Heitz 1913. 124 S.

103.a Thummerer, H.: Rainer Maria Rilke. Prag 1912.

104. Kawerau, Siegfried: Rainer Maria Rilke u. Stefan George. Berlin: Curtius 1913.

105. Kawerau, Siegfried: Rainer Maria Rilke u. Stefan George. 2. Aufl. Berlin: Späth 1928. 97 S.

106. Scholz, Heinrich: Rainer Maria Rilke. Diss. Halle. 1914.

107. Heygrodt, Robert Heinz: Die Lyrik Rainer Maria Rilkes. Freiburg i. B.: Bielefeld 1921. 147 S.

108. Faesi, Robert: Rainer Maria Rilke. Zürich, Leipzig u. Wien: Amalthea-Verlag 1920. 73 S.

109. Schäffer, Albrecht: Rainer Maria Rilke. Leipzig: Inselverlag 1921.

110. Gasser, Emil: Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes. Bern: Haupt 1925. 241 S.

111. Wernick, Eva: Die Religiosität des Stundenbuches von Rainer Maria Rilke. Berlin u. Leipzig: de Gruyter 1926. 47 S.

112. Czapski-Erdmann, Veronika: Die Auseinandersetzung des gotischen Weltgefühls mit dem antiken bei Rainer Maria Rilke. Jena: Frommann 1927. 16 S.

113. Rops, Daniel: Carte de L'Europe. Paris 1927.

114. Jaloux, Edmond, Rainer Maria Rilke. Paris: Emilé-Paul 1927. VI, 108 S.

115. Betz, Maurice, Petite Stéle pour Rainer Maria Rilke. Straßburg: Heißler 1927. 73 S.

116. Betz, Maurice: Reconnaissance à (Rainer Maria) Rilke. Paris: Emilé-Paul 1927. 160 S. (Les Cahiers du Mois H. 23/24.)

117. Musil, Robert: Rede zur Rilke-Feier. Berlin: Rowohlt 1927. 19 S.

118. Rockenbach, Martin: Rilke. M.-Gladbach: Orplid-Verlag 1927. (Sonderheft „Orplid" Jg. 4, H. 1.)

119. Das Inselschiff. Leipzig: Inselverlag 1927. Jg. 8. H. 2. (Sonderheft Rilke.)

120. Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Bd. 1. Marburg: Elwert 1927. XX, 513 S.

121. Martin du Gard, Maurice: Rainer Maria Rilke. Paris: Nouvelles littéraires 1927. 16 S.

122. Zech, Paul: Rainer Maria Rilke, ein Requiem. Berlin: Officina serpentis 1927. 35 S. (Im Auftrag von Gotthard Laske. 40 Ex. auf Kaiserl. Japan.)

123. Zech, Paul: Rainer Maria Rilke, ein Requiem. Berlin: Officina serpentis 1927. 34 S. (Gedruckt in 150 Ex.) (Zum Stiftungsfest des „Bibliophilen Abends" überreicht von Gotthard Laske.)

124. Zweig, Stefan: Abschied von Rilke. Tübingen: Wunderlich (1928) 30 S.

125. Buchheit, Gert: Rainer Maria Rilke. Zürich: Rascher 1928. 184 S.

126. Strich, Fritz: Dichtung und Zivilisation. München: Meyer & Jessen 1928. VII, 248 S.

127. Rilke, Rainer Maria: Le Livre des rêves. Trad. M. Betz. Paris: Schiffrin. (1929) 98 S.

128. Rilke, Rainer Maria: La Chanson d'Amour et du Christoph Rilke. Trans. Suzanne Kra. Paris: Kra 1927. 31 S.

129. Rilke, Rainer Maria; Fragments en Prose. Trad. Maurice Betz. Paris: Emilé-Paul 1927. 203 S.

130. Rilke, Reiner Maria: Rumeur des ages. Paris: Edition des Cahiers libres. 1928. 55 S.

131. Rilke, Rainer Maria: Lettres à Rodin preface de Georges Grappe, Paris: Les images du temps 1928, 167 S.

Von diesem Werk erschien eine numerierte
und signierte Vorzugs-Ausgabe auf echt Bütten
in 50 Exemplaren

WEBTFIELD COLLEGE
LIBRARY

Jean-Arthur Rimbaud

Das gesammelte Werk

In freier deutscher Nachdichtung von Paul Zech. Erste deutsche Gesamtausgabe der Gedichte und Prosa-Stücke des größten französischen Dichters des 19. Jahrhunderts. Nebst einer romanhaft spannenden Biographie und literarhistorischer Einleitung. 329 Seiten und 8 Kunstblätter. Preis geb. M. 5.—.

Urteile über diese Ausgabe:

Stefan Zweig:
Eine Höchstleistung ihrer Art stellt diese Rimbaud-Nachdichtung dar. Sie erledigt alle bisherigen und erübrigt für immer alle späteren. Sie zählt zu den repräsentativsten Nachdichtungen unserer Generation.

Klabund:
Hier haben wir endlich den Rimbaud, auf den wir in Deutschland 50 Jahre vergeblich gewartet haben. Mit der Nachdichtung hat Paul Zech eine Leistung vollbracht, die einfach bewundernswert und nicht mehr zu übertreffen ist.

Werner Mahrholz:
Ich kenne, außer Stefan Georges Umdichtung der „Blumen des Bösen" von Charles Baudelaire, keine Uebersetzung fremdsprachiger Gedichte ins Deutsche, die dieser enormen Leistung Paul Zechs gleichkommt.

Neue freie Presse (Wien):
Rimbauds Gedichte und ihre Nachschöpfung durch Paul Zech sind auf unzerstörbare Pergamente geschrieben.

Wolfgang Jeß Verlag in Dresden

Rodin in Gesprächen und Briefen

Herausgegeben von Helene Nostitz. Mit einem Farbenlichtdruck, zwölf Tafeln in Lichtdruck und zahlreichen Abbildungen im Text. Großoktav. In Leinen M. 15.—.

Theodor Däubler:

Wie oft frägt man sich heute, wie entsteht ein Kunstwerk? Eine direkte Antwort kann und soll wohl nicht gegeben werden. Helene Nostitz' Buch aber veranschaulicht uns doch, ohne daß die Verfasserin es gewollt hat, unaufhörlich Augenblicke, in denen sich Rodin's Enthüllungen seiner Werke aufgetan haben. Dieses schöne Buch bietet also auch unverhoffte Aufschlüsse über die Konzeption von Werken eines Hochbegnadeten.

Friedrich Schnack:

Aus diesem Mosaik gesammelter Erinnerungen und hingestreuter Briefteile leuchtet Rodins Natur groß, mächtig und einsam. Sein ungeheurer Schatten fällt durch dieses gefüllte Buch, als ginge er neben seinen eigenen Worten her, die mit monumentaler Einfachheit die Gedanken zu formen wissen. Es sind so viele schöne Einfälle und weise Gedanken in diesem, mit zwölf Tafeln und zahlreichen Textzeichnungen bereicherten Erinnerungsbuch aufgezeichnet, daß man mit wachsender Seelenfreude in ihm liest und der Verfasserin für ihre Arbeit dankbar ist.

Emil Waldmann:

Manches feine, bisher unbekannte Wort des großen Bildhauers hat die Verfasserin aufgezeichnet. Worte, wie sie nur ganz selten, ganz spät einmal den Vertrautesten offenbar wurden .... Von solchen Büchern, geschrieben von Freundschaft und Liebe, hat der Hellhörige oft mehr als von gründlichen Biographien.

Wolfgang Jeß Verlag in Dresden

Novalis: Fragmente

Neue, vollständige, erste stofflich geordnete Ausgabe in einem Bande. Herausgegeben von Ernst Kamnitzer. 800 S. Oktav. In Leinen M. 15.—. In Pergament M. 25.—. In Leder M. 30.—.

Hermann Hesse:

Die „FRAGMENTE" des NOVALIS, neben einigen Jugendaufsätzen von Friedrich Schlegel wohl das stärkste und fesselndste geistige Dokument der jungen Romantik um 1800, sind in einer Neuausgabe erschienen, welche darum beachtenswert ist, weil sie die weitaus vollständigste ist, welche man bisher kennt. Der Band ist von Ernst Kamnitzer herausgegeben und vom Verlag Wolfgang Jeß in Dresden sehr hübsch dargeboten. Populär wird dies Buch nie werden, aber jetzt wie immer wird Deutschland eine Minderheit von lebendigen, namentlich jungen Geistern haben, welcher dies Vermächtnis eines genialen Frühverstorbenen herzlich lieb und immer wieder ein Antrieb und Anruf sein wird. Es kommt beim Denken, ebenso wie beim Dichten, nicht auf das Was an, nicht auf die mehr oder weniger zufälligen Objekte des Denkens, sondern auf die Intensität, um den Grad von Wärme und Reinheit, mit der ein Einzelner die Probleme seiner Zeit erlebt und durchdenkt. In dieser Hinsicht kann man, trotz aller Verschiedenheiten der Herkünfte und Ziele, recht wohl Novalis mit Nietzsche vergleichen. Wo man aufschlägt, blitzt es und zuckt hochgespannter Strom.

Wolfgang Jeß Verlag in Dresden

WITHDRAWN
FROM STOCK
QMUL LIBRARY

Riley, July